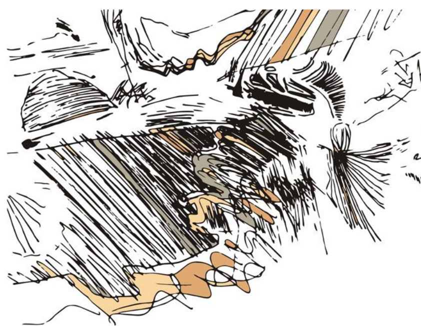


Gheorghe
CRĂCIUN

Aisbergul poeziei moderne

POLIROM

Gheorghe CRĂCIUN

Aisbergul poeziei moderne

Cu un *Argument* al autorului

Ediţie îngrijită de

Carmen Muşat şi Oana Crăciun

Cuvânt-înainte de Caius Dobrescu

Postfaţă de Mircea Martin

EDITURA POLIROM

2017



www.polirom.ro
Editura POLIROM
Iaşi, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700506
Bucureşti, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A, sc. 1, et. 1;
sector 4, 040031, O.P. 53

ISBN ePub: 978-973-46-7138-0
ISBN PDF: 978-973-46-7139-7
ISBN print: 978-973-46-7076-5

Designul copertei: Radu Răileanu în colaborare cu High Contrast
Pe copertă: desen de Gheorghe Crăciun
Fotografii şi documente: din Arhiva Crăciun
Coperta: Radu Răileanu



Notă asupra ediției

Ediția de față reia textul publicat în ediția princeps, din noiembrie 2002, şi reeditat în 2009, la aceeaşi editură Paralela 45. Am adăugat, în plus, o listă a cronicilor de întâmpinare, apărute în presa românească în 2003, precum şi un scurt Dosar al receptării, în care am selectat fragmente relevante din aprecierile criticilor. Pentru a ne face o idee despre metamorfozele studiului de față, publicăm, în facsimil, pagina de gardă a lucrării de grad din 1986-1987, „Reflexiv şi tranzitiv în limbajul poetic”,

trei variante de sumar pentru aceeaşi lucrare, precum şi trei pagini scrise de mână, conţinând diverse stadii ale elaborării prezentului volum.

Geneza *Aisbergului poeziei moderne* este una îndelungată, iar în Arhiva Crăciun se regăsesc toate etapele acestui proces, condensate în patru bibliorafturi. Punctul de plecare al meditaţiei pe marginea particularităţilor poeziei moderne este de găsit în chiar primul text critic publicat de Gheorghe Crăciun, în numărul 11 din 1981 al revistei *Vatra*, intitulat „Contradicţia lui Bacovia”.

Ulterior, interesul scriitorului pentru problematica poeziei s-a concretizat într-o voluminoasă şi foarte originală lucrare pentru obţinerea gradului didactic I, cu titlul „Reflexiv şi tranzitiv în limbajul poetic”. În primul bibliorafit din Arhivă se află două variante ale acestei lucrări, în două dosare distincte: primul, din carton gros, cu coperte gri petrol, conţine evident o variantă de lucru, ale cărei pagini sunt numerotate cu creionul, de la 1 la 357. Tot aici se regăsesc şi primele consemnări ale titlului de mai târziu, „Aisbergul poeziei moderne”, ce apare o dată scris de mână, cu majuscule, în capul paginii ce poartă titlul „Argument”. Titlul e reluat într-o altă variantă dactilo, de doar şase pagini, care reia capitolul II din lucrare: „Conceptele explicative. De la Ly Sek la artificiile tipografice”, pregătită, probabil, pentru a fi trimisă spre publicare unei reviste.

Cel de-al doilea dosar-plic, din carton de culoarea untului, conţine varianta definitivă a tezei, redactată în 1986 şi susţinută în 1987, când funcţiona ca profesor de limba şi literatura română la Şcoala generală nr. 1, din Zărneşti. Lucrarea – coordonată de lector universitar dr. Mircea Martin, care avea să fie şi coordonatorul tezei de doctorat de mai târziu – are 392 de pagini dactilo, la care se adaugă nouă pagini de bibliografie. Pagina de titlu poartă şi ştampila Registraturii Universităţii Bucureşti, care consemnează şi data exactă a depunerii: 30 august 1986. Tot aici, strecurate imediat după paginile de Cuprins, şase pagini A3, acoperite cu un scris de mână citeţ, pline de comentarii atente pe marginea lucrării şi sugestii pentru dezvoltări ulterioare, ce-i aparţin coordonatorului, Mircea Martin.

Un alt biblioraft conține alte două dosare: cel dintâi, dintr-un carton gri cu margini roşii, are pe copertă numele autorului, scris în creion, cu majuscule, şi titlul, „Dimensiuni tranzitive în poezie”, precum şi precizarea „Exemplar 1”. În interior, pe prima pagină a Argumentului, este dactilografiat, cu majuscule, titlul: AISBERGUL POEZIEI MODERNE. Gheorghe Crăciun a adunat în acest dosar diferite variante dactilo ale textelor care vor deveni, ulterior, capitole ale cărții de față, unele dintre ele reiau pagini întregi din lucrarea anterioară, altele sunt rescrieri sau chiar pagini noi. Nu există o numerotare unitară, iar amestecul mai multor tipuri de hârtie, precum şi multiplele numerotări ale paginilor indică faptul că avem de-a face cu un exemplar de lucru. Cel de-al doilea dosar, foarte voluminos, realizat din două dosare ingenios alăturate pentru a adăposti aproape 500 de pagini, conține nu doar dactilograme, ci şi foarte multe pagini scrise de mână şi, pentru prima oară, pagini redactate la computer şi tipărite apoi la imprimantă. Pe coperta acestui dosar, sub numele autorului, titlul, cu majuscule: DIMENSIUNI TRANZITIVE ÎN POEZIA MODERNĂ, iar mai jos „ciorne/manuscrise/variante primare” şi, foarte important, anul: 1998, totul cu carioca roşie, care acoperă un scris mai vechi, în creion: „Dimensiuni tranzitive, variantă primară. De introdus în computer”.

În cel de-al treilea biblioraft, alte patru dosare reflectă prefacerile manuscrisului, dar şi extraordinara investiție intelectuală a autorului. Acestora li se adaugă un exemplar legat şi cartonat al Tezei de doctorat, depusă în decembrie 1998 şi susținută la Universitatea din Bucureşti în 1999. E vorba de o lucrare masivă, de 402 pagini şi încă 17 pagini de bibliografie. Primul dosar, din carton alb murdar, conține aproximativ două sute de pagini de „Materiale bibliogr.(afice)”. Se regăsesc aici fişe de lectură, transcrise de mână sau dactilografiate, câteva variante de sumar pentru *Aisbergul poeziei moderne*, tăieturi din reviste, cu traduceri din mari poeți modernişti, copii xerox ale unor articole sau chiar capitole din cărți prea puțin accesibile în anii ‘90, precum şi o copie xerox a volumului bilingv *Poèmes/Poems* de William Carlos Williams, apărute la editura Aubier-Montaigne, în traducerea lui Jacqueline Saunier-Ollier. Un alt

dosar, verde, conține „Referate, rezumate, note, antologie de texte". Referatele sunt semnate de membrii comisiei care au evaluat teza de doctorat: Sorin Alexandrescu, Livius Ciocârlie, Eugen Negrici, precum şi referatele întocmite de Mircea Martin, Andrei Corbea-Hoişie, Vasile Voia şi, din nou, Livius Ciocârlie, în 2004, în vederea acordării titlului de profesor.

Cel de-al treilea dosar, mult mai subțire, rezervă surprize: pe copertă, Gheorghe Crăciun şi-a notat, cu pix negru, numele şi conținutul dosarului – „Lucrarea de doctorat. Planuri lucrare/Bibliografii/Examene". În dreptul mențiunii „Lucrarea de doctorat" a adăugat ulterior, cu cerneală roşie, „Tohan". O primă surpriză o oferă conținutul unui plic pe care, cu cerneală neagră, a notat: „DOCTORAT" şi, dedesubt, „Examene şi referate – planuri (fişa de examen)". Se află aici două hârtii îngălbenite de timp: prima, din 8 noiembrie 1990, prin care Universitatea Bucureşti consemnează admiterea la doctorat a candidatului Gheorghe Crăciun, la specialitatea Teoria literaturii, avându-l drept conducător ştiințific pe prof. dr. Mircea Martin; cea de-a doua, emisă tot de Universitatea Bucureşti, conține „Planul individual al activității de pregătire al doctorandului Crăciun Gheorghe", cu data de începere 1 noiembrie 1990 şi cu termenul (estimativ) de depunere a tezei „ianuarie 1992". Figurează pe această fişă denumirile celor două examene orale susținute în octombrie 1992, „Poetica simbolistă" şi „Limbajul poetic modernist", ambele notate cu 10, precum şi temele referatelor susținute în aprilie şi noiembrie 1991, „Conotație şi denotație în limbajul poetic" şi „Simbolism şi tranzitivitate în poezia lui Bacovia", ambele însă amânate pentru un termen ulterior anului 1994. Pe o altă filă din plic, o mențiune a autorului indică drept termen-limită de depunere a lucrării de doctorat decembrie 1998. Două recomandări olografe, semnate de Ovid S. Crohmălniceanu şi Mircea Martin, datând ambele din 1990, îl recomandă elogios pe Gheorghe Crăciun pentru a ține cursuri şi seminarii de literatură română şi teorie literară la secția de filologie a Facultății de Ştiințe a Universității din Braşov. Cel de-al patrulea dosar conține tăieturi din reviste ale unor texte teoretice publicate de Gheorghe Crăciun între 1990-1992, sub titlul „Aisbergul poeziei moderne".

Cel de-al patrulea biblioraft conține manuscrisul volumului de față, predat editurii Paralela 45 în 2002, cu note, anexe şi bibliografie, însumând peste 400 de pagini scoase la imprimantă, cu multe corecturi şi pasaje adăugate ulterior de mână.

Un laborator de creație prodigios, care dezvăluie parcursul ideatic al teoreticianului Gheorghe Crăciun şi fantasticul travaliu care a dus, în final, la elaborarea unei viziuni novatoare asupra poeziei moderne şi contemporane.

Carmen Muşat

Gheorghe Crăciun şi evadarea poeziei din „închisoarea de catifea" a limbajului

Ah, paradoxurile, aproape scandalurile, pe care ne facem că nu le vedem, cu toate că se află în fața ochilor noştri! Ni se impun cu forța evidenței, şi totuşi în contra lor se nasc mereu vertijuri ale obscurizării, convergențe ale voinței de a nu vedea.

De a nu vedea, în acest caz, realitatea tulburătoare că *Aisbergul poeziei moderne*, capodopera teoriei şi, aş îndrăzni să spun, a prozei de idei a lui Gheorghe Crăciun, nu seamănă cu aproape nimic din ceea ce se crede sau, în orice caz, se spune în mod curent despre acest inconturnabil autor. Imaginea „de manual" – unde nu e vorba de manual de literatură în sine, ci de discursul care impune, pe nesimțite, încasetările didactice – a creației şi gândirii lui Gheorghe Crăciun este aceea a unui „textualist". Deci, a unui reprezentant prin excelență al „turnurii lingvistice", un scriitor şi un filosof al literaturii şi culturii eternizat în obsesia centralității şi ubicuității absolute a limbajului. Fixat în lamentația, la fel de eternă, a incapacității de a sfâşia vălul limbajului şi de a ajunge vreodată, nu doar la obiectul numinos, la lucrul în sine, dar nici măcar la sursa propriilor noastre percepții. Ei bine, oricine crede în această imagine, oricine şi-a însuşit lecția (sau mantra) textualistului optzecist ultrainteligent şi speculativ, dar închis în speculații sterile despre jocul dintre semnificant şi semnificat, să se țină cât mai departe de acest studiu! Avertismentul este foarte serios. Dacă doriți să vă conservați intacte prejudecățile, fie ele idolatre sau

arogant-dispreţuitoare, despre „textualistul” Crăciun, nu vă atingeţi de această carte, fugiţi cât mai departe de ea. Fiindcă, dacă o veţi aprofunda, nu doar parcurge (şi teamă îmi e că prezenta ediţie, inegalabil de atentă şi afectuoasă, cam îndeamnă la asta...), cu siguranţă *Aisbergul* vi le va incinera complet.

Fiindcă este imposibil ca, oricât de mare forţa inerţiei, oricât de redutabilă încăpăţînarea minţii noastre critice, atâta câtă e, de a nu părăsi cercul platitudinilor confortabile, aşa cum nu se dă ursul iarna scos din bârlog, este imposibil ca adevărul să nu i se impună, în cele din urmă, în mod clar şi distinct: cea mai importantă construcţie teoretică a lui Gheorghe Crăciun, monumentul conceptual pe care l-a ridicat prin ani grei de trudă, printr-un efort intelectual şi etic de o imensă tensiune, este, de fapt, o pledoarie pentru încrederea în puterile naturale ale limbajului de a se, sau mai bine zis de a *ne*, raporta la realitate. Departe de vaietul solipsist care i se atribuie „textualistului” de manual, Gheorghe Crăciun lasă în urmă, în mod curajos, seducţia autoreflexivităţii care se autoreflectă *ad infinitum* şi *ad absurdum*, şi ne spune că o mare parte, poate chiar Marea parte, din moştenirea modernităţii lirice nu ţine de poezia despre poezie, ci de poezia care ne confruntă sau ne armonizează cu realitatea. Cu ceea ce filosofii numesc „lumea comună” – nu în sensul banalităţii, ci în cel al împărtăşirii, al comunalităţii, al co-responsabilităţii.

În alte momente ale complexei sale evoluţii intelectuale sau ale creaţiei sale literare Gheorghe Crăciun va fi fost ispitit să privească peste umăr către fascinaţia limbajului pur, către promisiunea de perfecţiune a vidului absolut – aşa cum se întâmplă cu Orfeul lui Maurice Blanchot, care o pierde încontinuu pe Euridice, Opera, exact înainte de a o putea scoate la lumină, fiindcă, în ultimul moment, se lasă dizolvat de fascinaţia încă mai luminoasă a neantului pur, numinos, care ar fi – în lipsă de altceva... – esenţa literaturii. Dar în acest studiu, al deplinei sale maturităţi intelectuale şi morale, este clar că Gheorghe Crăciun găseşte puterea de a se sustrage magiei hipnotice, autodistructive, autodizolvante, exercitate de limbaj şi de a celebra puterea de a vorbi despre, sau mai degrabă de a vorbi *din* şi *pentru*, realitate.

De asemenea, *Aisbergul* lui Gheorghe Crăciun atacă şi scufundă marea masă a clişeelor vehiculate la noi despre „postmodernism”. Ridiculizarea acestui model, cel puțin în context românesc, a devenit un topos al tinerei critici literare şi, mai nou, al tinerilor teoreticieni, dacă este să ne luăm după tonul unor teze de doctorat, altfel excelente. S-a înstăpânit prejudecata unui „optzecism” înțeles ca literatură scrisă la umbra teoriei literaturii, deci într-o dependență indiscutabilă față de modele, concepte, scheme primite de-a gata. O literatură, din această cauză, „sterilă” prin mania exercițiului (auto)critic şi excesul conştiinței de sine. Poate că asemenea reacții vin din dificultatea minții noastre publice, mai pripit – şi mai recent – urbanizată decât în alte părți, de a accepta că, în cazul bizarei noastre specii de maimuță, nu există o prăpastie între natură şi cultură. Că, până la urmă, cultura, străbătută de raționalitate, reflexivitate şi auto-reflexivitate, *este* adevărata noastră natură. Poate că zisa reprezentare caricaturală e un efect al concentrării exclusive, inocente sau manipulative, asupra unor excese de teorie, generate fie de febra intelectuală a juventuții, fie de un complex cultural sau altul, dar totuşi marginale în raport cu fenomenul literar în cauză, şi mai ales cu operele autorilor majori care-i dau substanță.

În orice caz, *Aisbergul poeziei moderne* este aici pentru a ne demonstra plenar, ba chiar, aş îndrăzni să spun, copleşitor, că principala contribuție teoretică ale uneia dintre cele mai redutabile inteligențe analitice şi creative ale generației ‘80 este dedicată integral eliberării gândirii noastre despre poezie, despre marea poezie care a marcat secolul XX, de obsesia abstractului, absconsului şi abstrusului. Gheorghe Crăciun nu este interesat de definirea unei noi paradigme, „postmoderne”, a poeziei – demersul său este mult mai radical şi mai curajos. El susține că trebuie schimbat din temelii modul cum, sub presiunea unei filosofii tot mai solipsiste a limbajului, valorificăm moştenirea modernității, ba chiar ne construim conceptul de „modernitate”. Altfel spus, chiar atunci când foloseşte, din rațiuni pragmatice, de comunicare, noțiunile familiare de modern(ism)/postmodern(ism), gânditorul este, de fapt, extrem de sceptic față de aceste categorii, şi mai ales față de opoziția dintre ele. Efortul său

de reconfigurare a modernismului, atât de dificil şi de complex, tinde, de altfel, să facă inutilă noţiunea de *post*-modern(ism).

Aisbergul încearcă depăşirea a ceea ce Richard Rorty a numit, neutru-spre-partizan, „turnura lingvistică”, iar Toma Pavel, decis-sceptic, „mirajul lingvistic”. Chiar dacă se foloseşte în mod esenţial de limbaj, poezia nu este reductibilă la acesta, nu este condamnată la închisoarea, fie ea şi de catifea, a limbajului. Fapt esenţial, teoria lui Gheorghe Crăciun refuză să se hrănească doar din teorie – în această schimbare de perspectivă, el îşi asociază practica şi reflecţia poeţilor înşişi. Dar, în acelaşi timp, prin afinităţi de problematizare sau/şi de raţionament, viziunea sa consună cu marile tentative de depăşire a imperialismului lingvistic, a glosso-centrismului, din ştiinţele umaniste contemporane. Însă această manifestă circumspecţie nu trebuie în niciun fel echivalată, nici la Gheorghe Crăciun, nici la alţi teoreticieni convergenţi cu demersul său, cu dezinteresul sau ostilitatea faţă de ştiinţele limbii. Dimpotrivă, acest interes este, cel puţin în cazul autorului nostru, viu, asumat, hrănit cu lecturi ample şi specializate. Ceea ce respinge, însă, în mod evident, Gheorghe Crăciun – o poziţie pe care acest studiu o iradiază din întreaga, impunătoarea, masivitate a corpului său – este *fetişizarea* limbajului, este *idolatria* lingvistică. Acesteia nu i se opune, însă, vreo mistică a prezenţei: Gheorghe Crăciun este fidel, printr-o consecvenţă cu valoare de manifest, unei înţelegeri fundamental empirice a poeziei. O înţelegere ce reabilitează percepţiile, făcând din ele nu un *input* primar, elementar, în cunoaşterea lumii şi sinelui, ci entităţi complexe, sumative, reacţii spontane de orientare în lume care filtrează şi distilează vasta experienţă colectivă a transformării adaptative. De aici, afinitatea profundă, situată la nivelul principiilor mai degrabă decât la cel al specificării ustensilitare, cu pragmatismul, ca şcoală lingvistică şi poietică. Acesta, după cum ştim, a fost primul care să rupă magia unui limbaj autosuficient, care se produce şi reproduce indiferent la orice formă de referenţialitate, şi primul care a reamintit că limbajul exprimă în mod esenţial condiţia noastră de a fi şi de a acţiona în lume. Legăturile lui Gheorghe Crăciun cu acest mod de gândire sunt adânci, mergând spre incubatorul de idei al începutului de

secolul XX, când, în Cambridge-ul lui Russell, dar şi în Viena lui Wittgenstein, filosofia analitică instiga la o epocală schimbare de perspectivă asupra procesului cunoaşterii umane. Referințele şi afinitățile lui Gheorghe Crăciun merg, însă, chiar mai adânc, până la empirismul vibrant şi, fără îndoială, experimental al modernității timpurii, al Epocii Luminilor.

Un alt paradox al *Aisbergului* la care cineva nutrit doar cu judecăți convenționale va tresări puternic, este acela că, deşi consacrat ca scriitor al corporalității, Gheorghe Crăciun nu se referă decât rareori, în marele său studiu, la raportul dintre corporalitate şi poezie, şi nu încearcă să distileze interesul său pentru „frontul" corporalității într-un vocabular conceptual şi într-un instrumentar analitic. În fapt, Gheorghe Crăciun nu se desprinde, tematic vorbind, de sfera corporalității, ci o tratează oblic, prin concepte intermediare. Întreaga sferă a percepției, pe care o invocă şi o explorează în mod sistematic, indică prezența constantă a corpului în preocupările sale. Altfel spus, deşi pare să nu se afle nicăieri, corpul este (aproape) peste tot.

Nedumerirea posibilă în raport cu aparenta absență – sau, mai corect spus, redusa prezență – a „corpului" are şi o altă sursă. Folosirea extensivă a noțiunii de „text" într-o anumită fază a creației literare şi conceptuale a lui Gheorghe Crăciun creează iluzia că şi modul cum înțelege el corporalul/corporalitatea este reductibil la textualitate, că Gheorghe Crăciun are în minte, în primul rând, un corp textual, un corp „scris". Însă o analiză atentă a contextelor în care tratează această temă în mod cert ne rezervă, sunt convins, mari surprize. E drept, întreprinderea nu e deloc uşoară, fiindcă cercetătorii va trebui să se situeze la, şi deci să-şi mențină constant echilibrul pe, interfața fluctuantă şi „moale" dintre proza literară şi proza de idei a autorului nostru. De asemenea, va trebui să investigheze cu atenție şi notele de lectură ale lui Gheorghe Crăciun, operațiune prin care vor putea valida ştiințific ceea ce apropiații săi încă îşi amintesc foarte bine: un acut interes pentru ştiințele medicale, pentru biologie, pentru genetică, dar şi pentru fiziologie – în special, pentru neurofiziologie. În momentul când vor acoperi tot acest spectru, cercetătorii vor constata –

îmi asum riscul să prezic – preponderența masivă a conotațiilor *somatice* ale corporalității, în detrimentul celor metaforico-semiotice, textuale. Corporalitatea lui Gheorghe Crăciun nu este dominată de fantasma senzorialității textului, a scrisului, de cuvântul care se face carne. Interesul său merge spre corpul empiric, spre corpul somatic. Iar limbajul devine, de la o vârstă la alta a gândirii sale teoretice, dintr-o realitate în sine, un instrument de sondare, de observație şi reprezentare a corpului viu. Direct spus, Gheorghe Crăciun evoluează de la „limbajul este corp", înspre „corpul este limbaj" – dar nu un limbaj care se referă la sine, ci unul al medierii între subiect şi un „dincolo" empiric, al probabilității şi posibilității.

În acest punct este momentul să vorbim despre afinitatea lui Gheorghe Crăciun cu o altă „turnură", cea cognitivistă, care, în ultimele decenii, a marcat profund reflecția despre literatură în întreaga lume. *Aisbergul poeziei moderne* nu foloseşte vocabularul cognitivismului contemporan fiindcă studiul a fost conceput cu mult înainte de impunerea în arena internațională a acestui curent. Dar, în mod evident, teoreticianul român porneşte de la premise foarte similare şi de aceea demersul său se află într-un dialog implicit – la noi, şi astăzi de pionierat! – cu neuroştiințele, aşa cum transpar ele în câmpul teoriei literare. Adversarii filosofici ai acestor demersuri văd în ele o supunere a producțiilor spiritului la regimul ultrarestrictiv al determinismului fizic. Dar perspectiva se poate uşor inversa: înțelegerea tot mai profundă a funcționării creierului uman oferă perspectiva fascinantă, regeneratoare, a intimității somatice, infinitezimale, în/din care se nasc gândirea şi conştiința de sine. Accentul pus la Gheorghe Crăciun pe înțelegerea sofisticată a spectrului perceptual, pe modul în care poezia participă la şi totodată reflectă/concentrează/esențializează procesele noastre mentale (între care, evident, infinit de nuanțatele noastre manifestări emoționale şi afective) este dovada peremptorie a ceea ce am putea numi o *afinitate anticipatorie* cu teoriile cognitivismului în general şi ale cognitivismului literar în particular.

Este foarte important, de asemenea, să reconstruim, în acest moment, când palpitul biografiei sale intelectuale este încă intens perceptibil, când procesul viu al creativității sale încă vibrează în multiple ecouri în proximitatea noastră imediată, modul foarte complex, foarte special, rafinat şi ramificat, în care Gheorghe Crăciun se inserează în cultura intelectuală românească.

Să luăm mai întâi celebra, deja, referință strategică la Tudor Vianu, la distincția operată de acest filosof al culturii devenit (silit să devină?) teoretician literar, între reflexivitatea şi tranzitivitatea limbajului. În mod evident, această opoziție putea fi reconstruită pe multe filiere teoretice – mai sofisticate şi certamente mai notorii în plan internațional. Un erudit în ştiințele limbajului ca Gheorghe Crăciun era perfect conştient de această sferă de opțiuni, aşa cum autorii, şcolile, modelele teoretice la care se referă în demersul său o dovedesc din plin. Deci „înrădăcinarea” în gândirea lui Tudor Vianu nu ține de stringența demersului argumentativ, ci reprezintă mai degrabă o declarație de intenție. Care nu trebuie citită în registru „protocronist”, ci ca expresie a unui etos intelectual. Invocarea lui Vianu sugerează distanțarea de genealogia intelectuală a călinescianismului, cu propensiunile sale baroce înspre invenția speculativă, înspre asociația surprinzătoare, care „ia ochii”, care „orbeşte”. Invocarea teoriei lui Tudor Vianu despre dubla intenție a limbajului, chiar dacă oarecum împotriva concluziilor autorului ei (nu reflexivitatea, ca la marele înaintaş, ci tranzitivitatea i se pare lui Gheorghe Crăciun a reprezenta o inovație conceptuală şi terminologică relevantă pentru poezie), marchează, în fapt, opțiunea pentru o calitate a actului intelectual derivată, înainte de toate, din claritate. Distincția operată cu eleganță şi vigoare, cu finețe şi forță de Tudor Vianu i se pare cu atât mai demnă de emulat într-o epocă a subtilităților critice haotic-proliferante, a terminologiilor rebarbative şi a retoricilor alexandrine. Gheorghe Crăciun optează, altfel spus, nu pentru discursul ludic, sofisticat, opac asemenea unei superbe dantelării, ci pentru acea claritate a gândirii şi expresiei (a gândirii unite cu expresia) ce caracterizează pe toți marii discipoli direcți ai lui Tudor

Vianu: Toma Pavel, Virgil Nemoianu, Sorin Alexandrescu şi, bineînţeles, Mircea Martin.

Rezonanţele reflecţiei lui Gheorghe Crăciun cu reflecţia lui Mircea Martin sunt în mod particular relevante, deşi poate mai puţin evidente pentru cel ce nu cunoaşte istoria îndelungatei şi apropiatei lor prietenii intelectuale. Fără să fi adoptat o asemenea poziţie în mod militant, dar ilustrând-o totuşi, în nenumărate feluri, cu ştiinţa sa de a împrumuta vibraţie şi consistenţă implicitului, Mircea Martin a fost întotdeauna un susţinător al ideii că literatura nu trebuie redusă la forme, jocuri, strategii ale limbajului. Cu discernământul său discret, dar asiduu, Mircea Martin s-a străduit întotdeauna să păstreze, în actul critic, intimitatea şi demnitatea (cele două valori trebuind gândite împreună, într-o relaţie de nedesfăcut) prin care un spirit se raportează la alt spirit. Chiar dacă *Aisbergul poeziei moderne* nu poate fi subsumat criticii de identificare, se poate presupune în mod rezonabil că temeritatea cu care Gheorghe Crăciun afirmă funcţia tranzitivă a limbajului poetic şi realitatea/demnitatea referenţialităţii sale se hrăneşte şi din modul în care critica lui Mircea Martin comunică sentimentul unei profunde, esenţiale, determinante *realităţi* a Celuilalt.

Revelatoare pentru interesul şi sensibilitatea faţă de fenomenologie este şi prietenia intimă care l-a legat pe Gheorghe Crăciun de Virgil Podoabă, probabil cel mai profund şi mai original reprezentant al acestui gen de filosofie a literaturii din întreaga noastră critică. Este semnificativ că Virgil Podoabă şi-a elaborat conceptul, deopotrivă post-teologic şi post-secular, de „experienţă revelatoare” în acelaşi timp în care Gheorghe Crăciun lucra la monumentala sinteză despre poezia „tranzitivă” şi că, în această epocă extrem de fertilă a creaţiei lor, cei doi erau colegi la Facultatea de Litere a Universităţii Transilvania din Braşov. Gândite împreună, demersurile lor critice se luminează unul pe celălalt. În privinţa *Aisbergului*, asupra căruia ne aplecăm acum, această punere în perspectivă scoate în evidenţă deschiderea – altfel doar implicită, greu sesizabilă în spatele terminologiei sale „analitice” – a viziunii lui Gheorghe Crăciun despre poezia realului către intuiţia numinosului din lucruri şi experienţe.

Cu toate acestea trebuie să notăm consecvența cu care *Aisbergul* evită referirea la speculațiile hermeneutice ale lui Martin Heidegger. Explicația poate fi aceea că idolatria limbajului, legată în general de cultul poeziei, şi în primul rând al poeziei lui Nichita Stănescu, pare să se fi continuat, ca pe o bandă a lui Moebius, cu speculațiile lingvistice folclorico-heideggerianizante ale lui Constantin Noica, generatoare – nu neapărat la discipolii săi direcți – ale unei intense emulații şi ale unei terminologii filosofico-poetice pe care Eugen Lovinescu ar fi numit-o neîndoielnic „dodonică".

De aici, o altă atitudine ce poate părea paradoxală în context românesc. În ipostaza sa de teoretician al poeziei, Gheorghe Crăciun, deşi scriitor, ba chiar el însuşi poet (şi nu doar atunci când scrie versuri), evită net să se asocieze speciei de filosofie care pretinde că preia şi desăvârşeşte limbajul poetic. Atât imperativul general al lucidității, la care se impune, cât şi premisele sale filosofice îl apropie pe autorul *Aisbergului* mai degrabă de abordarea „aridă" a filosofiei analitice. Adică, în contextul românesc, îl plasează în afinitate nu cu nebuloasa noiciană, ci cu rigoarea epistemologică a unor Ilie Pârvu, Mircea Flonta sau, dintr-o generație mai apropiată, Mircea Dumitru. Cu atât mai firesc este să ne gândim că *Aisbergul* face familie spirituală, şi de aceea este productiv şi revelator să-l citim în rezonanță cu studii ale puținilor literați români deschişi către demersurile şcolii analitice. Exemplele care vin în minte deîndată sunt, desigur, *Interpretare şi raționalitate*, impresionanta şi inconturnabila sinteză a lui Paul Cornea, sau *Regimul interpretării*, de Ioan Pânzaru, veritabilă demonstrație, profund convergentă cu întregul spirit al *Aisbergului*, a faptului că frumusețea actului critic nu derivă din efectele de limbaj, ci din spectacolul intelectual al problematizării.

Însă pentru a percepe mai intens – în profitul unei cât mai adânci înțelegeri a volumului de față – relația lui Gheorghe Crăciun cu filosofia analitică trebuie să ne îndreptăm înspre anii formației sale, ani ai unei strânse prietenii cu Gheorghe Iova, unul dintre cei mai profunzi cunoscători ai operei lui Wittgenstein. Dincolo de retorica sa anarhistă şi de continua referire la „text" ce face să fie în mod reflex redus la poncifele

„noii critici” franceze a anilor ‘60, Gheorghe Iova este, în literatura noastră postbelică, autorul care pune cu o pasiune incomparabilă, incandescentă, (auto)devastatoare, problema relației dintre realitate şi limbaj. Este adevărat că reflecția sa se concentrează, „nocturn”, exclusiv pe critica limbajului, în timp ce Gheorghe Crăciun explorează, „solar”, aşa cum o demonstrează chiar studiul său asupra poeziei moderne, conjuncția rezonabilă, continuu reconstruită/reconstruibilă, a limbajului (poetic şi nu numai) cu percepțiile, noțiunile şi reprezentările – ca „realitate”. Cu toate acestea, hermeneutica încrederii prin care Gheorghe Crăciun surprinde tranzitivitatea poeziei moderne (i.e. trecerea *prin* limbaj, fără a rămâne captivă în el) se află într-un continuu dialog implicit cu hermeneutica suspiciunii (față de limbaj, față de vicleniile sale) practicată de Gheorghe Iova.

Dar, în temerara căutare a conceptelor care să susțină viziunea poeziei ca formă empirică de cunoaştere, Gheorghe Crăciun se află în primul rând în afinitate, poate chiar în asociere, cu Alexandru Muşina. Cei doi au colaborat îndeaproape la crearea filologiei braşovene – de fapt, un laborator de idei şi un centru de reflecție şi inovație care a dat şi continuă să dea roade dintre cele mai spectaculoase. Ideile lui Alexandru Muşina, cuprinse într-un studiu apărut în două variante, *Paradigma poeziei moderne* şi *Eseu asupra poeziei moderne*, dezvăluie acelaşi interes pentru înțelegerea poeziei moderne în termenii cunoaşterii şi explorării lumii. A „noii” lumi, a „noii” realități, care se naşte, precizează Alexandru Muşina, din revoluțiile epistemologice şi tehnologice ale modernității.

Stringența raportului între poezie şi cunoaştere – dar nu cunoaşterea mistică, simbolică, vizionară, ci o cunoaştere genetic asociabilă celei factuale, empirice – pune într-o lumină foarte vie preocupările similare ale celor doi gânditori. Ei se încumetă, împreună, să arunce o punte peste prăpastia creată în mintea/sensibilitatea publică între lumea poeziei şi lumea explorării sistematice, raționale, ştiințifice. Şi Gheorghe Crăciun, şi Alexandru Muşina, atât ca scriitori, cât şi ca gânditori asupra literaturii, pornesc în căutarea spiritului originar, sau în orice caz auroral, al modernității. Demersurile lor sunt, în fapt, revelatoare nu doar pentru

modul cum înțeleg poezia modernă, ci și pentru modul cum înțeleg modernitatea. Ceea ce îi apropie, îi solidarizează intelectual și moral, este situarea în răspăr față de criticile apocaliptice ale raționalismului modern, față de prejudecata, susținută de un vast aparat retoric, de-a dreptul instituționalizată, că raționalitatea modernă se dezvoltă împotriva sensibilității, iar rolul poeziei, în toate manifestările ei tangibile și imaginabile, este acela de a contracara efectele mai mult sau mai puțin secundare, însă indiscutabil sterilizante, ale raționalității.

Atât Gheorghe Crăciun, cât și Alexandru Mușina contrazic această polarizare simplificatoare, primitivă. Și unul și celălalt aspiră la a recupera, în spirit, pasiunea genuină a cunoașterii care animă și generează Marea Transformare a modernității. Cei doi gânditori sunt solidari în convingerea fundamentală că, departe de a fi incompatibilă cu mișcarea exploratorie a raționalității empirice, poezia este implicată în fibra cea mai profundă a acesteia. Teoria lor nu este, așadar, reconstrucția retroactivă a unor veleități trans-mentale, ci punere în valoare a coerenței specifice și a propensiunilor cognitive ale poeziei.

Că este așa, că *Aisbergul poeziei moderne* și *Eseu asupra poeziei moderne* reprezintă căutări afine ale unei modernități înțelese ca punct jubilativ de echilibru al facultăților cognitive, rezultă și din delimitările ferme ale celor doi în raport cu evoluții pe care le resimt ca dez-echilibre. Până la un punct, recuperarea plenitudinii cognitive este un demers împărtășit cu așa-zisa „resurecție a lirismului" din anii 1960, însă atât Gheorghe Crăciun, cât și Alexandru Mușina se vor delimita critic față de ceea ce resimțeau ca deriva mistagogică a acestei apologii a poeziei. Pe de altă parte, ambii vor scrie, spre sfârșitul mult prea timpuriu al vieților lor, eseuri vitriolante despre isteria tehnologică a lumii contemporane, în care văd nu triumful, ci eșecul (de moment) al vibrantei, fundamental-umanizantei apetențe cognitive a modernității.

Viziunile lor despre poezia modernă reprezintă proiecte ale încrederii și speranței, pe de o parte în raport cu lumea românească, pe de altă parte, în raport cu lumea modernă, înțeleasă ca proiect, nu ca realitate. În sistemul de referință românesc, această exuberanță a cunoașterii își

propune să absolve un păcat originar al modernității autohtone, care a importat instituțiile occidentale ale cunoaşterii sistematice, şi procedura sau pretenția de a întemeia instituțiile sociale pe instituțiile cunoaşterii, fără a fi experimentat însă pasiunea genuină care a generat aceste structuri. Altfel spus, a importat retorica (adeseori goală), dar niciodată poetica „revoluției ştiințifice". Perspectiva din interior, experiența plenară, nu ustensilitară, a noului mod al cunoaşterii (sau: a Noului ca mod al cunoaşterii) este căutată, în spiritul unei doar aparent paradoxale „fondări retroactive", în şi prin poezia modernă, de Gheorghe Crăciun şi de Alexandru Muşina.

Dar nu este vorba, în niciun caz şi sub nicio formă, de un demers provincial, întârziat în raport cu *mainstream*-ul european. Fiindcă această miză totală pe poezie are menirea de a confrunta, în cadre mult mai largi, ceea ce numeam mai sus modernitatea înfăptuită, tradusă în viață, cu proiectul ei. Deci de a confrunta o modernitate încremenită în distribuțiile, departajările şi hiperspecializările ei, care izolează sanitar „emoțiile" de „intelect", cu modernitatea aurorală, care descoperea tocmai prospețimea vibrantă, bogăția, inclusiv emoțională, a cunoaşterii experimentale. Să existe, în întreaga cultură intelectuală românească, o aspirație mai înaltă şi mai temerară?

Nu voi încheia această introducere fără a atrage atenția asupra unui ultim paradox aparent. Fără a mă opri, adică, asupra „detaliului" că *opera magna*, în planul reflecției şi cercetării, a lui Gheorghe Crăciun, fără îndoială unul dintre cei mai mari *prozatori* ai generației şi ai epocii sale, este dedicată *poeziei*. Să fie vorba aici de un exercițiu de detaşare, poate sceptică, poate stoică, față de sine? Să fie un mod de a ne scoate din inerția de a crede că ştim ce înseamnă „proză" şi „poezie"? Sau un mod de a răsturna prejudecata că poezia este forma de expresie cea mai dependentă de „închisoarea de catifea" a limbajului? Oare Gheorghe Crăciun a dorit să-şi concentreze demonstrația trans-lingvistică asupra poeziei, tocmai fiindcă aceasta părea cazul-limită, cel mai dificil de abordat? Sau să joace aici convingerea profundă, şi ea reconstruibilă din inferențele marelui său studiu, că, prin situarea sa antropologică specifică, la

rădăcina tuturor proceselor noastre de interpretare a realităţii şi de reacţie la realitate, poezia este, în fapt, mai puţin dependentă de contingenţa limbajului natural decât mult mai socializata proză?

Poate că undeva în acest evantai de ipoteze se află răspunsul distinct şi exact, sau poate el stă într-o combinaţie a liniilor de problematizare sus-imaginate. Dar mai productiv este să ne abţinem de la reflexul de a explica, şi să lăsăm surpriza şi energia autoregenerabilă a interogaţiei şi dubiului să lucreze nestingherite în noi, în timp ce recitim această unică şi superbă carte.

Caius Dobrescu

Tabel biobibliografic[1]

1950

La 8 mai, în comuna Tohanu Vechi, oraşul Zărneşti, judeţul Braşov, se naşte Gheorghe Crăciun, fiul lui Ştefan Crăciun, inginer la Întreprinderea 6 Martie din Zărneşti şi al Mariei, funcţionară la Liceul Industrial de pe lângă Întreprinderea 6 Martie.

1952, 27 septembrie

Se naşte sora lui Gheorghe Crăciun, Mihaiela.

1957-1965

Şcoala generală din comuna Tohanu Vechi.

1965-1966

Liceul de cultură generală din oraşul Zărneşti.

1966-1969

Liceul Nr. 1 Sighişoara, secţia umanistă, astăzi Liceul „Mircea Eliade”.

---

[1] Tabelul biobibliografic a fost alcătuit de Carmen Muşat şi Oana Crăciun, fiica scriitorului.

Anii '70

1969-1973

Facultatea de Limba şi Literatura Română din cadrul Universităţii Bucureşti, specialitatea română-engleză, absolvită cu o lucrare de licenţă de lingvistică generală: „Teoria cazurilor a lui John Fillmore şi limitele ei aplicative". Din Dialogul cu Maria Mailat (prozatoare franceză de origine română) inclus în manuscrisul de proză şi eseul *Fragmente din istoria trupului meu* (nepublicat): Facultatea de Filologie „a însemnat biografia mea cu două fapte fundamentale: iniţierea în domeniul lingvisticii generale şi cunoştinţa cu Mircea Nedelciu, Gheorghe Ene, Ioan Flora şi Gheorghe Iova".

1970

Debutează în revista *Luceafărul* din 28 februarie, nr. 9 (409) – poetul şi eseistul Cezar Baltag îi publică poeziile „Feria secunda", „Feria quarta" şi „Feria quinta". În acelaşi an, publică poezii în revistele *Luceafărul*, *Amfiteatru*, *Universitas*, *Argeş*. Obţine menţiunea I la Concursul de poezie „Nicolae Labiş", Suceava.

1971

„Legi de mişcare", grupaj de 13 poezii apărut în revista *Argeş*, în cadrul rubricii „A.B.C" a lui Matei Călinescu, cunoscut critic şi teoretician literar. Grupajul, pe care îl consideră debutul său literar real, după cum avea să menţioneze mai târziu chiar autorul, este însoţit de o scurtă prezentare, intitulată „Program de claritate şi precizie".

În cel de-al doilea an de studenţie (1971), o cunoaşte pe Mariana (Mana) Albu, colegă de grupă cu bunii săi prieteni Mircea Nedelciu şi Ioan Flora.

1972

Membru activ al Cenaclului Junimea, condus de criticul şi istoricul literar Ovid S. Crohmălniceanu, secretar al Cenaclului în perioada 1972-1973.

1973

Participă cu volumul de poezii *Legi de mişcare* la Concursul de debut al Editurii Eminescu. Îi sunt selectate 7 poeme pentru „Caietul debutanţilor”, publicaţie a Editurii Albatros din Bucureşti, dar refuză să apară într-un volum care aduna texte inegale ca valoare literară. Într-un interviu acordat prozatorului Virgil Raţiu, scriitorul mărturiseşte: „am refuzat să mă las înghiţit de un astfel de malaxor. Mă felicit şi astăzi pentru acest gest care m-a costat încă aproape zece ani de aşteptare” (*Mişcarea literară* nr. 4/2006). Scrie poezie în perioada 1971-1976. În 1985 are două volume de poezie în manuscris: *Legi de mişcare* şi *Stare de fapte*. În acelaşi interviu, Gheorghe Crăciun menţionează următoarele titluri de volume de poezie, ce datează din această perioadă: *Legi de mişcare*, *Legi de supravieţuire*, *Sintaxă*, *Fenomenologia percepţiei*.

1972-1973

Student fiind, iniţiază şi realizează împreună cu colegii săi Mircea Nedelciu, Ioan Lăcustă, Constantin Stan, Gheorghe Ene, Gheorghe Iova, Ioan Flora şi Sorin Preda proiectul experimental al revistei literare de avangardă *Noii*, cu periodicitate lunară, afişată pe un panou în incinta Facultăţii de Filologie din Bucureşti. Ideile Generaţiei ‘80 au fost afirmate pentru prima dată aici şi în cadrul acestui grup de scriitori.

1973-1974

Profesor de engleză şi franceză la Şcoala Generală din comuna Nereju, judeţul Vrancea.

1974, mai

Se căsătoreşte cu Mariana (Mana) Albu.

9 octombrie

Se naşte primul lor copil, Oana. Din octombrie 1974 până în aprilie 1975, îşi satisface stagiul militar la Unitatea Militară din Piatra Neamţ.

1974-1989

Este profesor de limba şi literatura română la Şcoala Generală Nr. 1 Zărneşti, judeţul Braşov. În acest interval, este în câteva rânduri detaşat la liceele „Tractorul” (1982-1983) şi „Andrei Şaguna” (1984-1985), precum şi la Şcoala Generală Nr. 13 din Braşov (1988-1989). Această experienţă, căreia i se va dedica pasionat şi consecvent, va avea ecouri atât în activitatea de creaţie cât şi în cea teoretică şi critică.

1976

Începe să scrie proză. Despre convertirea poetului în prozator, vorbeşte adeseori: „schimbarea identităţii mele artistice din poet în prozator fiind efectul firesc al unor căutări în planul limbajului, al procedeelor literare, al viziunii despre om şi lume”; „a trebuit să scriu mai întâi poezie, pentru a înţelege ce este proza”.

9 septembrie

Se naşte al doilea copil, Vlad.

1976-1977

Primele proze, „Mişcări de unul singur” şi „Gramatica generativă a unei dimineţi obişnuite”, apar în revista *Vatra* (cu sprijinul scriitorilor Dan Culcer şi Mihai Sin). Publică proză scurtă în revistele: *Astra*, *Tribuna*, *Viaţa românească*, *Dialog*, *Echinox*, *Forum studenţesc*, *Braşovul literar şi artistic*. Tot în *Vatra* publică şi textul programatic „Literatură şi experiment”.

1977

Finalizează un volum de proză care va rămâne nepublicat: „În 1977 eram autorul unui dosar dactilografiat de 150 de pagini, intitulat *Gramatica generativă pentru zile şi locuri*, predat în ‘79 lui Mircea Ciobanu şi rămas acolo [n. r.: Editura Cartea Românească] până în ziua de azi” (în dialogul cu Maria Mailat din manuscrisul „Fragmente din istoria trupului meu”). Volumul era, după părerea autorului său, „un jurnal al unor zile esenţiale, un jurnal perfect autobiografic, dar nu al existenţei mele, ci al acelei fiinţe

scripturale, pe care o inventează pagina, al unei conştiinţe experimentale preocupate de iniţierea de noi raporturi semantice între cuvinte în enunţuri de tip epic şi descriptiv, de valorizarea propoziţiei prin derivări imediate, ca în nişte reacţii în lanţ, de o ritmică a contrapunctului şi de un spaţiu al eufoniei despre care nu voi înceta niciodată să cred că e în firea prozei, dovadă fascinaţia care «ne urmăreşte încă» a *Crailor de Curtea-Veche*”.

1978

Are loc întâlnirea lui Gheorghe Crăciun cu prozatorul Radu Petrescu, întâlnire despre care scriitorul mărturiseşte că i-a marcat destinul literar.

Anii ‘80

1981

„Contradicţia lui Bacovia”, primul text critic publicat de Gheorghe Crăciun, apare în numărul 11 al revistei *Vatra*. Va continua să publice critică şi eseuri literare în revistele *Astra*, *Vatra*, *Caiete critice*, *Braşovul literar şi artistic.*

1982

Debutează cu romanul *Acte originale / Copii legalizate* (*variaţiuni pe o temă în contralumină*), la Editura Cartea Românească (redactor Magdalena Bedrosian). Volumul obţine Premiul de debut al Uniunii Scriitorilor din România.

1982

Publică în revista *Astra* (nr. 4) un pseudo-manifest literar, intitulat „Autenticitatea ca metodă de lucru”.

1983

Publică în revista *Astra* (nr. 5-6) eseul „Trup şi literă”, o primă propunere teoretică de înţelegere a literaturii din perspectiva corporalităţii.

1983

Apare la Editura Cartea Românească, Bucureşti, antologia *Desant '83*, în care îi este publicat textul *Temă la alegere* (ediția a II- a, Paralela 45, Piteşti, 2000). Prefațat de Ovid S. Crohmălniceanu, volumul reprezintă antologia prozatorilor Cenaclului Junimea şi conține texte de Mircea Nedelciu, Sorin Preda, Cristian Teodorescu, Ion Lăcustă, Constantin Stan, Gheorghe Iova, Gheorghe Ene, Mircea Cărtărescu ş.a.

1983

Susține, până în 1984, în paginile reviste *Astra* rubrica „Proza '80", în care comentează cărți ale scriitorilor contemporani.

1984

Obține Premiul I pentru proză la concursul literar al revistei *Viața Românească*, cu textul *Compunere cu paralele inegale*, publicat în nr. 12/1984 al revistei.

1985

Eseul său, „Mici descoperiri întâmplătoare", un comentariu original pe marginea romanului *Ion*, este inclus în sumarul volumului *Liviu Rebreanu după un veac*, editat de criticul şi istoricul literar Mircea Zaciu şi publicat de Editura Dacia, Cluj-Napoca.

1986

Publică eseul intitulat „Recitind *Balaurul* sau despre un exercițiu de căutare şi descoperire" ca studiu introductiv la reeditarea romanului *Balaurul* de Hortensia Papadat-Bengescu, Editura Militară, Bucureşti.

1987

Obține gradul didactic I cu lucrarea „Reflexiv şi tranzitiv în limbajul poetic", coordonată de criticul şi teoreticianul literar Mircea Martin.

1988

Apare al doilea roman al scriitorului, *Compunere cu paralele inegale*, la Editura Cartea Românească (redactor Magdalena Bedrosian), pentru care primeşte, în 1993, premiul Filialei Braşov a Uniunii Scriitorilor din România. Ediţia a II- a, augmentată cu fragmente de jurnal, va apărea la Editura Allfa, Bucureşti, 1999.

1988

Propune Editurii Cartea Românească, pentru 1989, volumul de proză şi eseuri intitulat *Fragmente din istoria trupului meu* (neapărut).

1989, 10 ianuarie

Într-o cerere adresată Biroului organizaţiei de bază a PCR din domeniul culturii, Braşov, Gheorghe Crăciun cere excluderea din rândul membrilor PCR.

15 mai

Se transferă la Biblioteca „George Bariţiu" din Braşov, ca bibliograf.

1990, februarie

Timp de o lună, va fi director al Bibliotecii. De-a lungul anilor '80, lucrează în paralel la două cărţi de eseuri:

Paradoxul Bacovia şi *Aisbergul poeziei moderne* (predată Editurii Univers, Bucureşti, probabil în 1987, când a făcut corecturile).

Perioada 1990 – ianuarie 2007

1990, martie

Devine membru al Uniunii Scriitorilor din România.

1990, 1 martie-1 septembrie

Consilier-şef la Inspectoratul pentru Cultură al judeţului Braşov.

1990, august

Bursier al *Fondation pour une Entraide Intellectuelle Européenne*, Paris, Franța.

1990-1991

Începând cu 1 septembrie 1990 şi până în 1993 este redactor-şef adjunct al nou-apărutei reviste *Interval*, editată de Uniunea Scriitorilor din România, şi membru al consiliului editorial al seriei noi a revistei începând cu anul 1997. Din redacție mai fac parte Alexandru Muşina, Andrei Bodiu, Caius Dobrescu, Marius Oprea, Ovidiu Moceanu. Din 1991 este membru fondator al Asociației Culturale *Interval*.

1991, 5 mai

Propune Editurii Dacia din Cluj volumul de eseuri teoretice, critice şi de istorie literară intitulat *Lentila sferică*, cuprinzând 350 de pagini dactilografiate. Doi ani mai târziu, în octombrie 1993, îşi reia propunerea, de data aceasta către Editura Cartea Românească din Bucureşti. Neapărut, volumul se află intact în Arhiva Crăciun.

1990

Împreună cu un grup de profesori şi intelectuali braşoveni, printre care Alexandru Muşina şi Ovidiu Moceanu, ia inițiativa înființării unui departament de studii umaniste în cadrul Universității Transilvania sub forma secției de Filologie a Facultății de Ştiințe, devenită ulterior Facultatea de Litere. Începe o remarcabilă carieră universitară: lector (1991-2001), conferențiar (2001-2004), profesor (2004-2007). În intervalul 1 ianuarie 1996-1 ianuarie 1997 este şef de catedră al secției filologie a Facultății de Ştiințe a Universității Transilvania. A fost titular al cursurilor de *Teoria literaturii*, *Lingvistică generală*, *Literatura română (perioada paşoptistă-proza)*, *Limbajul poetic*, *Poezia tranzitivă*, *Literatura şi corpul*, *Literatura în concepte fundamentale*, *Scriere creatoare*, *Editare de carte*.

În această perioadă participă, în calitate de coordonator sau autor, la alcătuirea unor lucrări colective cu caracter didactic pentru învățământul preuniversitar, printre care: *Istoria didactică a literaturii române* (Editura

Magister, Braşov şi Editura Cartier, Chişinău, ambele 1997), *Mari teme literare. Dicționar-antologie de texte pentru clasa a IX-a*, vol. I, II, III, coordonator, în colaborare (Editura Paralela 45, Piteşti, 2000), *Dicționar de personaje literare din proza şi dramaturgia românească*, colaborare (Editura Paralela 45, Piteşti, 2002), *Istoria literaturii române pentru elevi şi profesori*, coordonator, autor (Editura Cartier, Chişinău, 2004). În 1997, publică *Introducere în teoria literaturii* la Editura Magister, Braşov şi la Editura Cartier, Chişinău (ediția a II-a, Cartier, Chişinău, 2003).

1992

Pentru eseul „Aisbergul poeziei moderne”, publicat în serial în revista *Calende* începând cu 1990, în cadrul rubricii cu acelaşi titlu, obține premiul „Paula” al oraşului Braşov.

1993

Apare romanul *Frumoasa fără corp*, la Editura Cartea Românească, Bucureşti (ediția a II-a, Art, Bucureşti, 2007). Romanul primeşte Premiul „Mihai Eminescu” al oraşului Suceava şi Premiul „Cartea anului” la Salonul Național de Carte de la Cluj, în 1994. Eseul său „Prin ocheanul întors” este inclus în volumul *Posteritatea lui Radu Petrescu* apărut la Editura Tipomur, Târgu Mureş, în 1993, îngrijit de profesorul Ioan Ilieş. Propune Institutului European din Iaşi, cel mai probabil în perioada *1993-1994*, o regândire a romanului *Compunere cu paralele inegale*, sub un alt titlu, *Dafnis şi Cloe (roman şi jurnal)*. Publicarea îi este însă refuzată, din cauza „programului editorial extrem de încărcat, lipsa de hârtie şi inerentele dificultăți financiare”, după cum se arată în răspunsul editurii.

1994

Realizează antologia *Competiția continuă. Generația ‘80 în texte teoretice* apărută la Editura Vlasie din Piteşti (devenită ulterior Paralela 45). O a doua ediție, revăzută şi adăugită, a fost publicată în 1999 la Editura Paralela 45. Volumul e distins, în 1995, cu Premiul Uniunii Scriitorilor din Republica Moldova. În acelaşi an, în luna iunie, la inițiativa prozatorului

Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, împreună cu scriitorii Alexandru Muşina, Ion Bogdan Lefter, Alexandru Vlad, Călin Vlasie şi alții, fondează Asociația Scriitorilor Profesionişti din România, cunoscută sub acronimul ASPRO. Grupare a scriitorilor optzecişti şi a celor afini cu ei, cu statut propriu, ASPRO îşi propunea să stopeze veleitarismul încurajat de Uniunea Scriitorilor. Între 1997 şi 2004, ASPRO, condusă de Ion Bogdan Lefter încă de la înființare, a decernat anual premii pentru literatură, în cadrul Târgului de carte BOOKAREST. Gheorghe Crăciun face parte, alături de Gheorghe Iova, Gheorghe Ene, Alexandru Muşina şi Caius Dobrescu, din juriul care acorda premiile pentru experiment.

1995

Deschide în revista *Vatra* rubrica „La periferie", iar în revista *Familia* rubrica „Caiet de teze".

1996

Devine consilier editorial, redactor-şef şi director editorial la Editura Paralela 45 din Piteşti, până în 2005, unde va coordona revista de avangardă culturală *Paralela 45* (1995-1999) şi va fi inițiatorul mai multor colecții editoriale: „Colecția 80", „Şcoala de la Târgovişte", „Biblioteca Românească", „Ficțiune fără frontiere", „Compact", „Dicționarele Paralela 45", „Biblioteca de limba română" şi altele. După 1990, activitatea profesională a lui Gheorghe Crăciun este extraordinar de dinamică: continuă să fie redactor-şef adjunct al revistei *Interval*, până în 1993, devine redactor-şef adjunct al revistei *Observator cultural* (octombrie 2000-aprilie 2001) şi membru în consiliul consultativ al aceleiaşi publicații (2005-2007).

1996, 7 ianuarie

Propune Editurii Eminescu din Bucureşti volumul intitulat *Transparență şi arhitectură*, o culegere de eseuri pe marginea operelor unor scriitori clasici şi moderni. Rămas în manuscris, volumul se află în Arhiva Crăciun.

1996

Traduce din limba franceză *Deplasări/Déplacements* de Serge Fauchereau (ediție bilingvă, 1996), volum apărut la Editura Paralela 45.

1997

Cu garda deschisă, primul volum de publicistică literară şi eseuri, apărut la Editura Institutul European, Iaşi, primeşte Premiul „Mihai Eminescu" al Festivalului literar Mihai Eminescu, din oraşul Suceava, şi Premiul ASPRO pentru cea mai bună carte de critică a anului 1997.

1997, noiembrie

Devine membru fondator al Asociației de Literatură Comparată din România.

1998

Publică cea de-a doua carte de articole şi eseuri, *În căutarea referinței*, Editura Paralela 45, Piteşti. Volumul este recompensat cu Premiul de proză „Octav Şuluțiu" al revistei *Familia* şi Premiul revistei *Tomis* şi al Asociației Scriitorilor din Dobrogea.

1998

Generația '80 în proza scurtă – prima mare antologie de proză scurtă optzecistă, alcătuită în colaborare cu prozatorul şi eseistul Viorel Marineasa şi prefațată de Gheorghe Crăciun, apare la Editura Paralela 45, Piteşti, reluând mai vechiul proiect al autorului, al cărui titlu inițial era *'83 proiect de flux*.

1998

Este publicat volumul *Dimensiuni tranzitive în poezia modernă*, Editura Paralela 45, Piteşti, reprezentând o primă versiune a studiului *Aisbergul poeziei moderne*. Lucrarea obține primul său premiu, acordat în 1999 de revista *Poesis*. Va fi urmat de alte trei premii, în anul publicării ediției revizuite a cercetării (2002).

Publică, tot la Editura Paralela 45, volumul de eseuri şi antologie *Experimentul literar românesc postbelic*, în colaborare cu scriitorii Monica Spiridon şi Ion Bogdan Lefter (apărut şi în limba engleză, cu titlul *Experiment in Romanian Post-War Literature*, la aceeaşi editură). Devine membru corespondent al Academiei Româno-Americane.

1999

Apare *Reducerea la scară*, nou volum de publicistică, Editura Paralela 45, Piteşti.

2000

Publică *Images & Texts/Images et textes*, în colaborare cu pictorul Ion Dumitriu şi prozatorul Mircea Nedelciu, Editura Paralela 45, Piteşti.

Iunie

Devine doctor *magna cum laude* cu lucrarea *Dimensiuni tranzitive în poezia modernă*, coordonată de criticul şi teoreticianul literar Mircea Martin.

Octombrie

Este redactor-şef adjunct şi membru în consiliul consultativ al revistei *Observator cultural*. Gheorghe Crăciun va susține proiectul revistei şi prin rubricile „Pactul somatografic” (2002-2003) şi „Viciile lumii postmoderne” (2006-2007), care reprezintă şi titlurile a două volume de eseuri publicate postum.

2000

Traduce din limba franceză *Modernitatea* de Alexis Nouss (în colaborare cu Viorica Popescu), volum apărut la Editura Paralela 45.

2000

Apare, în colecția „Canon” a Editurii Aula, Braşov, monografia *Gheorghe Crăciun* semnată de Mihaela Ursa.

2001

Romanul *Compunere cu paralele inegale* este tradus în limba franceză de Odile Serre şi apare la Editura Maurice Nadeau din Paris, cu o prefaţă a criticului şi eseistul Serge Fauchereau şi o prezentare a editorului Maurice Nadeau. *Composition aux parallèles inégales* are, în Franţa, o receptare entuziastă. Traducătoarei îi este oferit Premiul „Pierre François-Caillé” de către Uniunea traducătorilor din Franţa pentru cea mai bună traducere în limba franceză, iar romanul are parte de cronici substanţiale în revistele franţuzeşti *Lire*, *Magazine littéraire, Le courier du centre culturel roumain, Le Monde, La Quinzaine littéraire,* precum şi în publicaţiile culturale din ţară. Membru fondator al Centrului de Excelenţă în Studiul Imaginii – CESI, coordonat de criticul şi teoreticianul literar Sorin Alexandrescu.

2002

Apare *Aisbergul poeziei moderne* la Editura Paralela 45 (ediţia a II-a, Paralela 45, Piteşti, 2009), „una dintre cele mai solide şi înnoitoare cărţi scrise la noi în ultimele decenii”, după cum afirmă Mircea Martin în postfaţă. Numeroasele premii primite confirmă judecata criticului: Premiul ASPRO pentru cea mai bună carte de critică a anului 2002; Premiul pentru eseu al revistei *Cuvântul*; Premiul Asociaţiei Scriitorilor din Piteşti.

2002, vara

Gheorghe Crăciun este internat succesiv în mai multe spitale din ţară, cu probleme grave de sănătate. Recuperat parţial, starea lui de sănătate va rămâne fragilă de acum înainte, însă acest lucru nu îl împiedică să-şi continue proiectele literare şi culturale, scriitorul impunându-şi un ritm extrem de activ în ultimii săi ani de viaţă.

2003

Apare *Mecanica fluidului. Culegere de lecţii introductive cu exemple, definiţii, întrebări şi 36 de figuri incluse în text*, Editura Cartier, Chişinău. Volum de proze scurte, desene şi fotografii reunite într-un „mic manual eseistico-narativ”, ce reia, într-o formă sensibil modificată, volumul cu care

Gheorghe Crăciun intenţiona să debuteze. Cartea a primit Premiul Consiliului Uniunii Scriitorilor din Republica Moldova.

2003

O selecţie de texte, extrase din romanul *Compunere cu paralele inegale*, traduse în limba germană de Ursula Hçrmannsdorfer, Katharina Hoffmann şi Helga Zichner sub egida Universităţii Humboldt din Berlin cu titlul *Paare. Asymmetrie* este publicată de Editura Paralela 45, Piteşti, fiind intitulat după una dintre variantele de titlu ale romanului din 1988: *Cupluri şi asimetrie*.

2003

Publică *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei). Fragmente cu Radu Petrescu şi Mircea Nedelciu*, volum de eseuri şi evocări autobiografice la Editura Grinta, Cluj-Napoca. Titlul iniţial era *Ochiul şi aparatul de filmat. Radu Petrescu şi Mircea Nedelciu (eseuri)*.

2004

Apare al patrulea roman şi ultimul antum al autorului, *Pupa russa*, Editura Humanitas, Bucureşti, redactor Doina Jela (ediţia a II- a, Art, Bucureşti, 2007). Cartea primeşte Premiul de proză al Uniunii Scriitorilor din România, Premiul de proză al revistei *Cuvântul* şi Premiul Cartea anului al revistei *Tomis*.

2004, ianuarie

Beneficiază de o rezidenţă la Unabhängige Literaturhaus NÖ, în localitatea Krems, din Austria.

2005, noiembrie

Este unul dintre scriitorii invitaţi în cadrul proiectului „Les Belles Étrangères”, iniţiat şi susţinut de Centre National du Livre din Paris.

2006

Publică *Trupul ştie mai mult. Fals jurnal la «Pupa russa» (1993-2000)*, Editura Paralela 45, Piteşti.

noiembrie

La Editura Paralela 45 apare ultimul volum antum al autorului, ce cuprinde eseuri şi publicistică literară, intitulat *Teatru de operaţiuni. Eseuri şi răspunsuri*.

2006

Revista *Euphorion* îi decernează Premiul pentru întreaga activitate.

2007

Pe 2 ianuarie, Gheorghe Crăciun este internat la Spitalul de Urgenţă din Bucureşti. E transferat pe 26 ianuarie la clinica de Hepatologie a Spitalului Fundeni.

30 ianuarie

Se stinge din viaţă la ora nouă seara. Este înmormântat în cimitirul din satul natal, Tohanu Vechi.

2007, decembrie

Are loc la Braşov, la Universitatea Transilvania, prima ediţie a conferinţei „Gheorghe Crăciun”, consacrată vieţii şi operei scriitorului, organizată de Andrei Bodiu, decanul Facultăţii de Litere.

2009

Apare postum volumul *Pactul somatografic*, îngrijit de Ion Bogdan Lefter, la Editura Paralela 45, cuprinzând textele publicate de Crăciun în revista *Observator cultural*, în perioada 10 septembrie 2002-4 februarie 2003.

2011

Este publicat volumul *Viciile lumii postmoderne*, cu o prefaţă de Carmen Muşat, la Editura Tracus Arte din Bucureşti. Cartea cuprinde eseurile

apărute în revista *Observator cultural* în intervalul octombrie-decembrie 2006, incluzând un ultim articol publicat postum în primul număr din februarie al revistei.

2012, iulie
Cea de-a doua ediție a conferinței „Gheorghe Crăciun” de la Universitatea Transilvania din Braşov reuneşte scriitori, universitari şi critici din toată țara. Volumul conferinței, intitulat *Trupul şi litera. Explorări critice în biografia şi opera lui Gheorghe Crăciun*, este publicat în acelaşi an de Editura Casa Cărții de Ştiință, Cluj-Napoca, coordonat de Andrei Bodiu şi Georgeta Moarcăs.

2013
Apare *Femei albastre*, roman inedit, cu o prefață de Carmen Muşat, Editura Polirom, Iaşi.

2014
Apar primele două volume din seria de autor „Gheorghe Crăciun”: *Acte originale, copii legalizate* şi *Mecanica fluidului*. Întreaga serie va fi îngrijită de criticul literar Carmen Muşat şi de fiica autorului, Oana Crăciun.
Fragmente din proza lui Gheorghe Crăciun au apărut traduse în următoarele antologii: *The Phantom Church and Other Stories from Romania,* University of Pittsburgh Press, SU A, 1996; *Romanian Fiction of the ‘80s and ‘90s*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1999; *Tizenegy. Kortárs román prózaíró*, Editura Literator, Oradea, 2005; *Top 22. Teil II. The Only Way Is Up...*, Editura Aramo, Krems/Stein, Austria, 2005; *Les Belles Étrangères. Douze écrivains roumain*, Editura L’Inventaire, Paris, Franța, 2005; *Plural [26:2 2005]. Eromania*, The Romanian Cultural Institute, 2005; *Dilingó, «nyolcvanas nemzedek» 10 kortars roman novellista*, antologie îngrijită de Traian Ştef şi Virgil Podoabă, cuvânt introductiv Esterházy Péter, 2008, Editura Noran, Ungaria.
Contribuie cu poezie, proză, articole de critică, teorie, istorie literară şi eseuri în cele mai importante reviste culturale româneşti: *Viața*

Românească, *Caiete critice*, *România literară*, *Luceafărul*, *Vatra*, *Amfiteatru*, *Tribuna*, *Astra*, *Familia*, *Echinox*, *Calende*, *Contrapunct*, *Dialog*, *Steaua*, *Arca*, *Orizont*, *Euresis*, *Discobolul*, *Interval*, *Tomis*, *Convorbiri literare*, *Timpul*, *Orizont*, *Observator cultural*, *Revue roumaine*, *Cahiers roumains d'études littéraires*, precum şi străine: *Courrier international* (Franța), *Missives* (Franța), *MEET* (Franța), *Les temps modernes* (Franța), *Diagraphe* (Franța), *Litterae* (Canada), *Literatura na zwiecie* (Polonia), *Lumina* (Iugoslavia), *Contrafort* (Republica Moldova), *Basarabia* (Republica Moldova), *Le passe muraille*, Lausanne, Elveția, *Report*, Viena, Austria şi altele. După decembrie 1989, contribuie cu articole şi comentarii politice la postul *Radio Europa Liberă* şi la publicațiile *Contrapunct, 22*, *Arca*, *Interval*, *Orizont*, *Curentul*, *Monitorul*, *Observator Cultural, Dnevnik* (Novi Sad).
Gheorghe Crăciun a fost permanent interesat de deschiderea literaturii spre formele vizuale. Avid consumator de artă, el a urmărit atent fenomenul artistic românesc, fiind şi bun prieten cu câțiva dintre cei mai cunoscuți pictori ai generației '80 – Ion Dumitriu, Teodor Rusu, Theodor Moraru, Alexandru Chira. În paginile revistelor culturale pe care le-a frecventat, scriitorul a semnat comentarii pe marginea expozițiilor artiştilor amintiți, la care se adaugă: Horia Bernea, Marin Gherasim, Maria şi Ion Neguş, Luminița Gliga, Alexandrina Gheție, Albert Zoltan, Corneliu Mihai, Olimpiu Bandalac, Mihai Alexandru, Viorica Slădescu. În arhiva Crăciun, există manuscrisele nepublicate a patru cicluri de poezie: *Legi de mişcare*, *Legi de supraviețuire*, *Sintaxă*, *Fenomenologia percepției*, precum şi mai multe manuscrise de eseuri: *Lentila sferică*, *Operații pe cărți deschise*, *Mono-stereo*, *Sisteme de referință*. Tot în arhiva Crăciun se află un alt volum inedit, intitulat *Oglinda spartă. Trei romane*. Alcătuit prin reorganizarea capitolelor din *Acte originale/Copii legalizate*, *Compunere cu paralele inegale* şi *Frumoasa fără corp*, volumul conține trei romane: „Cupluri şi asimetrie", „Romanul lui Octavian" şi „Omul de hârtie".

2015
Seria de autor „Gheorghe Crăciun" continuă cu publicarea romanului *Compunere cu paralele inegale* urmat de o addenda la pastişa „Epură

pentru Longos", ediția a III-a, îngrijită de Carmen Muşat şi Oana Crăciun, cu o prefață de Mircea Martin.
Apare volumul de eseuri *Scriitorul şi Puterea sau despre puterea scriitorului.* Ediție este îngrijită de Carmen Muşat şi Oana Crăciun. Prefață de Caius Dobrescu.

2016
Este publicată ediția a II-a a volumului *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei)*. Fragmente cu Radu Petrescu şi Mircea Nedelciu. Ediția este îngrijită de Carmen Muşat şi Oana Crăciun. Prefață de Carmen Muşat. Volumul conține o *Addenda*, cu documente şi fotografii inedite din Arhiva Crăciun şi un dosar de receptare a primei ediții.
Imagini, litere şi documente de călătorie este un volum inedit, descoperit de Carmen Muşat şi Oana Crăciun în computerul autorului, în folderul „Cărți în lucru". Prefață de Carmen Muşat.

Argument

Primul meu text critic publicat într-o revistă a fost în 1981 *Contradicția lui Bacovia.* Cred că odată cu el începe şi istoria acestei cărți. Încercam să arăt acolo că poezia lui Bacovia e minată de un conflict adânc, rămas multă vreme ascuns, acela dintre componenta simbolist-expresionistă a creației sale şi componenta „enunțiativă", directă – afirmată cu pregnanță în volumele din a doua parte a vieții poetului – care îl pune în postura unui deschizător de drumuri în poezia românească. Articolul meu n-a avut în urmă cu mai bine de 20 de ani niciun ecou, chiar dacă argumentele la care recurgeam se aflau depozitate, în forme care invitau la o mai atentă cercetare, într-un studiu critic al lui Tudor Vianu din 1946. Într-un fel, această lipsă de ecou s-a dovedit benefică. Dacă mă înşelasem în opinia pe care o susțineam? Lecturile mele au început să se orienteze brusc către spațiul mare al poeziei moderne. Mă gândeam la o privire mai amplă asupra liricii secolului XX care să includă şi opera poetului român. Şi care să evidențieze cu precădere modalitățile anti-lirice, „prozastice" ale acestei poezii. Cum de la acelaşi Tudor Vianu împrumutasem deja două concepte

(*tranzitiv* şi *reflexiv*), cu mare putere de acoperire, le-am revizuit, le-am ranforsat ontologic şi am pornit înarmat cu ele la drum. Dacă atunci, în anii ‘80, n-aş fi fost şi profesor, probabil că entuziasmul meu s-ar fi răcit destul de repede. Aşa însă m-am trezit în situația de a mă înscrie la examenul de gradul I cu o lucrare intitulată *„Tranzitiv” şi „reflexiv” în limbajul poetic.* Explorarea acestui teren n-a fost uşoară şi nicio operație de scurtă întindere. Astfel că cercetarea poeziei lui Bacovia a rămas mai departe în vechiul ei stadiu (cel din articolul amintit) şi atenția mea s-a concentrat asupra altor lucruri. Țin minte cât de încântat am fost să descopăr prefața lui Wordsworth (peste care în perioada facultății trecusem fără niciun interes) la prima ediție a volumului *Balade lirice.* Lângă ea puteam să aşez teoria imagistă a lui Pound şi o mulțime de nume de poeți americani care-mi erau cunoscute din cartea lui Serge Fauchereau *Introducere în poezia americană modernă.* Şi aşa mai departe. În anii care au urmat am continuat să scriu proză şi diverse articole teoretice şi eseistice, fără să părăsesc nicio clipă mirajul tranzitivității. Îi citeam cu mare interes pe poeții generației mele şi pe câțiva dintre nou-veniții („Grupul de la Braşov”, de pildă) care îmi confirmau în bună măsură intuițiile. Aş putea să spun că tocmai poezia lor mă obliga să merg mai departe cu vechiul meu proiect care nu mai avea mult până la configurarea lui finală. După 1990, când tema mea se îmbogățise în timp cu o mulțime de date şi argumente noi, m-am hotărât să mă înscriu la doctorat în ideea că astfel, constrâns de rigorile examenului, voi putea duce cercetarea la bun sfârşit. Ştiam că nu pot s-o închei fără schițarea unei tipologii a poeziei moderne care să depăşească mult prea restrictivul model propus de Hugo Friedrich în *Structura liricii moderne.* Mi-era clar, pe de altă parte, că problema poeziei tranzitive rămăsese o problemă nerezolvată chiar a literaturii moderne şi că ea nu priveşte doar postmodernismul, cum se afirmă azi în mod curent. Intitulată *Dimensiuni tranzitive în poezia modernă*, teza mea de doctorat a fost susținută în 2000 la Facultatea de Litere din Bucureşti. Cartea de față reia, cu unele eliminări, adăugiri şi retuşuri, într-o articulare ceva mai eseistică, această teză. Să nu se creadă însă că forma ei actuală s-a constituit singură, doar

din lecturile şi reflecţiile personale. Unele idei şi capitole au fost discutate împreună cu Mircea Nedelciu, Gheorghe Iova, Alexandru Muşina, Ion Bogdan Lefter, Gheorghe Ene, Călin Vlasie, Odile Serre, Serge Fauchereau, Simona Popescu, Andrei Bodiu, Virgil Podoabă, Magda Cârneci. Observaţiile, întrebările şi sugestiile lor m-au ajutat de fiecare dată să-mi clarific punctele de vedere, m-au îndrumat spre exemple deosebit de utile. Prima parte a cărţii, într-o formă nefinisată, a apărut în serial între 1990-1992, la insistenţele lui Călin Vlasie, în revista *Argeş / Calende.* Alte secvenţe au fost publicate în culegerile de studii ştiinţifice ale Universităţii „Transilvania" din Braşov sau în revistele *Vatra*, *Contrafort*, *Observator cultural*, *Echinox*, *Arca* etc. Au fost primite cu interes şi cred că există deja câţiva cititori care aşteaptă această carte. Meritul esenţial în ducerea la bun sfârşit a explorărilor mele îi revine lui Mircea Martin (coordonatorul ambelor lucrări, de grad şi de doctorat), cu ştiinţa sa de a promova în discuţii îndoiala metodică, grija pentru acurateţea termenilor şi obligaţia prealabilă a clarificărilor teoretice, punându-mă astfel în acea stare de combustie interioară favorabilă problematizării în scris a ideilor. Ştiu că am profitat din plin de bucuria de „a vedea idei" şi de libertatea asertivă insuflate de fostul meu profesor din studenţie. Îi mulţumesc şi pe această cale. M-au onorat cu aprecierile, observaţiile şi recomandările lor de o deosebită seriozitate, mergând uneori până la analiza detaliată şi lectura participativă, şi critici şi teoreticieni de prim rang ai literaturii noastre ca Livius Ciocârlie, Sorin Alexandrescu şi Eugen Negrici (aflat totuşi într-un dezacord de fond cu demonstraţia mea). Le sunt recunoscător şi le mulţumesc şi lor, urmând ca o viitoare nouă ediţie a acestei cărţi să clarifice în mai mare măsură unele afirmaţii asupra cărora ei au formulat obiecţii.

În loc de prefaţă

Ce este poezia? De câte feluri este ea? Care sunt trăsăturile definitorii ale limbajului poetic? Care sunt funcţiile acestui limbaj? Are poezia o esenţă? Este poezia în întregul ei doar o suită de forme istorice? Ce se întâmplă cu poezia în epoca modernă? Şi-a pierdut ea specificul? Posedă ea un limbaj privilegiat, imposibil de confundat cu alte limbaje? Putem

vorbi despre o poezie tradițională și despre o poezie modernă ca despre două tipuri de poezie complet diferite? Care este raportul dintre limbajul poeziei și limbajul prozei?

Iată doar câteva dintre zecile de întrebări la care încearcă să răspundă de la începutul secolului încoace o mulțime uriașă de teorii, eseuri, studii, arte poetice, manifeste, programe, declarații etc. Simpla enumerare bibliografică a contribuțiilor, de azi și de ieri, la descrierea și explicarea fenomenului poetic, cele de care putem avea cunoștință (fie prin inventarierea surselor directe, existente în traducere sau aparținând exegezei autohtone, fie prin apel la listele de trimiteri ce ocupă mai întotdeauna paginile finale ale oricărei încercări asupra domeniului) ar acoperi, cu siguranță, un spațiu mult mai mare decât cel al unui obișnuit volum de critică.

Constatarea e dezarmantă. Orice nouă abordare a naturii și limitelor poeziei, a problematicii limbajului poetic presupune ca fapt preliminar asimilarea unei bibliografii, lectura cel puțin a cărților fundamentale, cunoașterea măcar a teoriilor și a punctelor de vedere astăzi de referință obligatorie. Orice nouă opinie asupra dimensiunilor și formelor poeticului are nevoie de un punct exterior de plecare, de câmpul prealabil al unor termeni de comparație. Tentația de a te conforma principiului *tabula rasa* și a încerca să discuți fenomenul ca și cum ai înainta într-un domeniu teoretic virgin e, pe de altă parte, imposibil de ocolit. Poate că, la urma urmelor, nu cărțile despre poezie sunt acelea în care se ascund secretele și adevărurile poeziei. Competiția parcurgerii integrale a bibliografiei problemei fiind, de la bun început, o competiție fără șanse de izbândă, e poate preferabil să-ți asumi riscul de a parcurge doar opera și opiniile despre poezie ale marilor poeți. Dilematică situație, dificilă condiție...

Și asta cu atât mai mult, cu cât astăzi nu mai pare posibilă o abordare a poeziei dintr-o perspectivă liberă, nesistematică, „inocentă”. Același obiect – poezia – și același teritoriu – limbajul poetic – sunt valori aflate în custodia unor temuți specialiști, dotați cu detectoare de mare finețe, extrem de diversificate, mobile și angajate într-un neobosit proces de redimensionare a propriei lor eficiențe. Critica, stilistica, semiotica,

pragmatica, estetica, hermeneutica, neoretorica, psihanaliza, poetica şi sociologia literaturii propun fiecare în parte tot atâtea viziuni şi tot atâtea metode, strategii, modele de aprehendare a naturii poeziei. Pe care dintre ele s-o alegi? Ce punct de vedere să adopţi? Chiar încercând pe cât posibil să nu ignori opiniile care te interesează, emise din perspective atât de diferite, informaţiile achiziţionate se pot dovedi deseori incompatibile, pentru că ele nu aparţin nici aceluiaşi spaţiu al sensului, nici aceleiaşi logici a observaţiei.

Formulată în termenii de mai sus, problema se dovedeşte însă prea generală. Obiectul prezentei cercetări nu este nici poezia, nici limbajul poetic în întregul său. Ce mă interesează aici e un anume tip de poezie şi un anumit aspect al limbajului poetic, cel *tranzitiv.* Cât despre situaţia prezentată mai sus, aceea a cercetătorului prins între Scyla şi Caribda sistemelor explicative, se va vedea în continuare că am găsit de cuviinţă să adopt o poziţie de mijloc, împăcând, în măsura posibilităţilor, obligaţia bibliografiei cu libertatea formulării câtorva ipoteze personale, sistematice fără prea mult sistem şi hazardate atât cât hazardul se poate dovedi la un moment dat o formă a argumentelor necesare.

Trebuie să fac precizarea că viziunea pe care o propun aici are în vedere poezia epocii moderne, începând cu romantismul englez al anilor 1800 şi sfârşind cu *personismul* şi *biografismul* american din deceniul şapte al secolului trecut. Nu mi s-a părut profitabil să dezvolt opiniile mele în funcţie de mult discutata astăzi opoziţie *modernism – postmodernism*, pentru că astfel lucrurile s-ar fi complicat şi mai mult, într-o discuţie încă în curs de desfăşurare ale cărei concluzii nu le putem deocamdată prevedea. În ciuda faptului că eu însumi am început în ultima vreme să-l folosesc, postmodernismul nu mi se pare deocamdată un concept cu adevărat funcţional, cu o bine determinată putere de acoperire semantică, suficient de clarificat.

Dimpotrivă, el poartă cu sine o echivocitate explicativă, un spirit de toleranţă şi o deschidere spre plurivalenţă de-a dreptul inhibante pentru orice intenţie sistematizatoare. Pe de altă parte, cercetarea de faţă porneşte de la premisa că modernismul însuşi este un fenomen multivalent şi

tocmai încercarea de a reconstitui cadrul teoretic şi istoria acestei situaţii – cu evidenţierea momentelor celor mai importante ale manifestării dimensiunii tranzitive – elimină parţial din câmpul discuţiei noţiunea de postmodernism. După părerea mea, literatura postmodernă poate fi privită şi ca un precipitat de limbaje eterogene în care elementele moştenite din modernism sunt preponderente. Dar asta e deja o altă chestiune.

Cercetarea de faţă e ghidată de identificarea în cadrul limbajului poetic al ultimelor două secole a unui sistem de opoziţii tensionale, dar aceste opoziţii sunt construite în interiorul aceleiaşi mari perioade de timp – modernitatea – sub egida unei viziuni recesive. Dacă, aşa cum se spune, postmodernitatea este o epistemă transculturală care exprimă un mod de a fi şi nu doar de a scrie, atunci se poate face constatarea că din punct de vedere socio-istoric lucrurile nu sunt suficient de bine delimitate şi că astăzi încă ne aflăm în perioada de trecere de la modernitate la postmodernitate. Ceea ce nu exclude manifestarea deja în câmpul cultural al momentului pe care îl traversăm a unor forme postmoderne indiscutabile, cu caracter de avangardă. Aşa încât unele puncte de vedere asupra raportului dintre „modernism” şi „postmodernism” vor apărea la un moment dat în chip firesc în cadrul acestor pagini.

Cercetarea mea nu are nici pretenţia exhaustivităţii, nici ambiţia rupturii radicale cu mai vechile viziuni asupra naturii şi limbajului poeziei moderne. Unele delimitări şi clarificări mi s-au părut însă obligatorii. Caracterul preponderent analitic şi descriptiv al abordării, apelul frecvent la unele texte teoretice aparţinând poeţilor înşişi sunt rezultatul pur şi simplu al faptului că poezia de astăzi se dovedeşte un domeniu mult mai complex şi mult mai întins decât încearcă să ne convingă viziunile totalizatoare ale unor renumiţi cercetători. Or, faptul acesta, deosebita complexitate a poeziei moderne, se cere demonstrat prin exemple şi argumente înlănţuite într-o structură care să ţină seama de desfăşurarea diacronică a literaturii.

Fiind interesat, cum spuneam, de aspectele tranzitive ale poeziei moderne, am procedat în consecinţă şi am încercat să scot în evidenţă acele fenomene şi viziuni poetice care – după părerea mea – au avut o

importanță majoră în istoria poeziei ultimelor două sute de ani, chiar dacă ele nu sunt examinate nici astăzi cu atenția pe care o merită şi în sensul care le este propriu. Pe de altă parte, repetarea insistentă a unor nume de poeți şi teoreticieni în cuprinsul acestor pagini îşi are rațiunea ei lesne decelabilă, mai ales după parcurgerea primului capitol în care m-am supus obişnuitului ritual al inventarierii munițiilor şi bagajelor proprii oricărui început de aventură.

Nu cred că este necesar să fac în continuare o trecere în revistă a chestiunilor care mi-au reținut atenția. Sensul şi importanța lor vor fi lămurite, sper, în suficientă măsură de parcurgerea celor şase capitole ale prezentei cercetări, capitole aflate, prin ideile recurente ce le animă, într-o relație de complementaritate. Trebuie să recunosc faptul că studiul meu nu a putut ocoli pe alocuri o tonalitate uşor didactică, readucând în discuție unele afirmații şi constatări deja cunoscute, dar asta din dorința de a păstra claritatea şi coerența ideilor susținute.

Recursul la exemple, unele dintre ele având un caracter pur şi simplu ilustrativ, se subsumează aceluiaşi principiu. Faptul că observațiile mele se limitează, atunci când este vorba de textele poetice în sine, în special la poezia secolului trecut şi aproape exclusiv la poezia tranzitivă e poate o deficiență ce ar putea invalida unele observații generale dezvoltate pe parcursul cercetării. E o deficiență pe care mi-o asum.

Dosarul şi aşa foarte încărcat al poeziei moderne nu e complet şi el conține încă o mulțime de „documente” ce au nevoie de o nouă interpretare. Problemele poeziei „simboliste” n-au fost clarificate satisfăcător nici până astăzi. E suficient să ne gândim la doi poeți atât de diferiți ca Rimbaud şi Mallarmé, ce aparțin, totuşi, aceleiaşi secvențe temporale şi aceluiaşi spațiu cultural şi lingvistic. Pe de altă parte, văzând în poezia manieristă un domeniu de afirmare a unui nou tip de sensibilitate, similară celei instituite de lirica modernă, s-ar putea ca G.R. Hocke însuşi să greşească. Modernitatea nu e, totuşi, un echivalent al manierismului istoric şi ideea că ea ar reprezenta o categorie permanentă a literaturii nu e simplu de susținut, pentru că poezia nu poate fi considerată un simplu fenomen retoric sau pararetoric.

Dincolo de toate acestea, punctul de vedere pe care îl propun aici e unul implacabil condiționat de propria noastră actualitate. A apărut în câmpul limbajului poetic al ultimei jumătăți a secolului XX o evidentă dimensiune antilirică (sau *enunțiativă*, cum au numit-o Wellek şi Warren), dimensiune nici astăzi consumată, afirmată programatic şi atât de imperativ, că ea ne obligă să o considerăm expresia unei mentalități poetice având-şi deja o mai lungă tradiție şi să vorbim chiar şi retroactiv, mergând până la mişcarea romantică, despre o *poezie tranzitivă*.

Există câteva motive particulare care m-au condus la cercetarea de față. Primul în ordinea importanței se identifică cu interesul susținut pe care îl port de multă vreme poeziei lui Bacovia. Mă număr – recunosc – printre aceia care văd în creația acestui poet o realitate ce se redimensionează continuu. Vrem-nu vrem, o anume direcție din poezia postmodernă românească evoluează astăzi exact aşa cum au crezut unii dintre istoricii noştri literari că involuează lirica bacoviană.

Cel de-al doilea stimul al interpretării pe care o propun aici se află într-o *Schiță de fenomenologie poetică* a lui A.E. Baconsky din 1969, care conține şi o secțiune intitulată *Declinul metaforei*. Coroborate cu trăsăturile insolite (în peisajul deceniilor noastre IV şi V ale secolului trecut) ale poeziei lui Bacovia cuprinse în volumele *Stanțe burgheze* şi *Stanțe şi versete*, remarcile autorului *Cadavrelor în vid* mi s-au părut deosebit de încurajatoare pentru această operație – altfel riscantă – de reconsiderare a limitelor şi capacităților regeneratoare ale limbajului poetic.

Premisa mea a fost aceea că până şi în poezie metafora se poate dovedi, la o scrutare atentă şi nepartizană, un procedeu ca oricare altul, ba mai mult decât atât, o periculoasă armă albă în mâna epigonismului şi a imposturii estetice. Am pornit de la ipoteza că decăderea metaforei e un proces simultan cu apariția unei poezii lipsite de „regina figurilor”, care marchează o masivă eliminare din perimetrul lirismului a procedeelor lexicale consacrate. Mai departe, mi-am pus întrebarea dacă această degringoladă „tehnică” nu reprezintă cumva mai mult decât un simptom de îmbătrânire a unui tip de limbaj. Adică o formă de capitulare a unui gen

de poezie în favoarea unei alte direcții lirice, rămase multă vreme ascunsă, aşa cum în cazul unui aisberg structura sa subacvatică e invizibilă o lungă perioadă de timp, pentru a deveni la un moment dat, prin răsturnarea obiectului, aspectul său de suprafață, imediat perceptibil. Aveam însă nevoie de nişte concepte unificatoare care să surprindă cu relativă uşurință atât fața văzută, cât şi fața nevăzută a poeziei moderne. Existau aceste concepte? Iată şi cel de-al treilea factor care a făcut posibile multe dintre distincțiile şi observațiile formulate în această carte: un mic studiu al lui Tudor Vianu, din 1940, în care limbajul e conceput ca un câmp de manifestare a unei duble intenționalități verbale: *reflexivă* şi *tranzitivă.* Am reluat cele două noțiuni, le-am revăzut, le-am redefinit, le-am relansat. Cât de pertinent şi convingător, asta rămâne de văzut prin parcurgerea paginilor ce vor urma. Pornind de la adevărul acestei dicotomii, am încercat să arăt că este posibilă o nouă tipologie a poeziei lumii moderne, una în orice caz cu mult mai puțin restrictivă decât aceea a lui Hugo Friedrich din *Structura liricii moderne.*

N-am putut lăsa pe dinafară în această cercetare autori şi texte imposibil de cuprins în opoziția reflexiv/tranzitiv şi am căutat o formulă care să poată caracteriza şi poezia ludică, manieristă, experimentală, gen Raymond Queneau, Guido Ballo, Nanni Balestrini, e.e. cummings, Christian Morgenstern, Nicanor Parra, Edoardo Sanguineti, Denis Roche, Danielle Colobert, Peter Handke, Jacques Roubaud, Elio Pagliarani sau Jean-Pierre Faye. Pentru a păstra unitatea semantică a conceptelor propuse, am avut la un moment dat senzația că am putea vorbi, mai departe, despre o poezie *activă/pasivă*, numită astfel după cum ea regăseşte tipare, limbaje, motive poetice date sau, dimpotrivă, le inventează, însă asta la un nivel pur formal, de simplă asumare lingvistică. E ceea ce se întâmplă în spațiul poeziei ludice şi experimentale.

Centrul de greutate al acestui studiu se află însă în descrierea limbajului poetic tranzitiv şi a poeziei tranzitive, căreia am încercat să-i schițez şi o scurtă şi concentrată istorie, jalonată de marile ei nume. Am considerat că poezia reflexivă e mai bine cunoscută şi înțeleasă, grație studiilor lui Hugo Friedrich (*Structura liricii moderne*), Carlos Bousoño

(*Teoria expresiei poetice*) şi Marcel Raymond (*De la Baudelaire la suprarealism*) şi nu am insistat prea mult asupra ei. M-am limitat să înregistrez foarte în fugă problematica poeziei care-şi face din jocul cu formele literare şi căutarea limitelor expresive ale limbajului un principiu de existenţă şi m-am oprit cu mai multă insistenţă asupra fenomenului de apropiere a limbajului poetic de vorbirea cotidiană şi de limbajul prozei. Văd în acest fenomen una din trăsăturile esenţiale ale poeziei europene şi americane din ultimele şase-şapte decenii şi de aceea mi s-a părut că el merită să fie cercetat în detaliu.

I. Paradoxala esenţă

1. Poezie **ş**i poeticitate

DRAGONUL DIN ALCA. „Mişcarea simbolistă a fost comparată cu dragonul din Alca, din cartea a doua a *Insulei Pinguinilor*, despre care niciunul din cei care pretindeau a-l fi văzut nu puteau spune cum arăta”[2].

Observaţia aceasta îi aparţine lui Marcel Raymond şi ea apare în fundamentala sa cercetare intitulată *De la Baudelaire la suprarealism* (1933). Am simţit nevoia să o reiau aici dintr-un motiv deloc lipsit de importanţă pentru consideraţiile ce vor urma: lucru de mult admis şi confirmat de cercetători şi teoreticieni, poezia postromantică e animată de voinţa instituirii unei esenţe a poeziei şi a descoperirii unui limbaj poetic pur, necontingent, autodeterminat, închis în sine[3], însă acest limbaj, el

---

[2] Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, traducere de Leonid Dimov, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 101.

[3] Afirmaţia aceasta e, cu siguranţă, susceptibilă de foarte multe nuanţări şi precizări. Ce este „limbajul poetic pur”? Poate fi el confundat cu „poezia pură”? Cred că aceasta din urmă este, mai degrabă, un caz al purităţii limbajului poetic. O constatare a lui Paul Valéry ne poate ajuta să înţelegem mai bine faptul că „imacularea” limbajului aici în discuţie se confundă cu o stare „orfică”, transnoţională, a cuvintelor şi a enunţului liric. După părerea autorului *Tinerei parce*, „ceea ce a fost botezat «simbolism» se reduce pur şi simplu la intenţia comună mai multor categorii de poeţi (vrăjmaşe, de altfel) de a smulge Muzicii un bun care îi aparţine...” (*apud* Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 104). Or, se ştie că tendinţa de muzicalizare a poeziei e simultană cu operaţia de epurare a vocabularului de elementele sale contingente, cu voinţa purificării lui extreme. Pe de altă parte, ar trebui să luăm în serios faptul că simbolismul a fost ilustrat de „mai multe categorii de poeţi” şi să gândim ca atare. Excluderea lui Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé şi Verlaine din cadrul mişcării (destul de curentă – M. Raymond însuşi o face) nu este poate cea mai bună soluţie, pentru că în felul

însuşi, diseminat în diferitele sale variante reunite sub egida „modernismului”, se află în momentul de faţă în situaţia curentului literar mai înainte amintit, ce i-a marcat identitatea originară: seamănă cu dragonul lui Anatole France.

Să luăm cazul cititorului obişnuit de poezie. Acesta poate să distingă cu uşurinţă un text poetic de unul non-poetic, pentru că – potrivit minimei educaţii literare pe care el o deţine din şcoală – în conştiinţa sa limbajul poeziei se caracterizează printr-o specificitate aparte, marcată de prezenţa versului şi a aşa-numitelor „figuri de stil”[4]. Cât despre situaţia în care limbajul poeziei moderne nu mai respectă canoanele versului şi ale ritmului clasic, şi aceasta e percepută ca o realitate distinctă de limbajul obişnuit, în primul rând datorită modului special al dispunerii textului în pagină. Aflându-se în faţă un text non-compact, cu rânduri aranjate după tiparul versului, cititorul e obligat să accepte că formele lingvistice

---

acesta istoria poeziei moderne s-ar complica la nesfârşit, prin nuanţări în cele din urmă derutante.

Ar fi, poate, preferabil să admitem existenţa unui simbolism „major” (concretizat în opera celor patru „excluşi”) şi a unuia „minor”, care unilateralizează câmpul poeziei şi îl aserveşte unor scopuri estetice nu foarte clare, cam tehniciste (căci „instrumentalismul” nu este, la urma urmelor, decât un exces al „muzicismului”) şi lipsit de o problematică ontologică majoră. Poeţi destul de diverşi, de la Jean Moréas şi René Ghill la Albert Samain şi Jules Laforgue, ar aparţine astfel acestei direcţii minore. Luând în considerare şi punctul de vedere al lui Hugo Friedrich din *Structura liricii moderne*, care descoperă în poezia secolului XX o firească prelungire a problematicii poetice şi spirituale a „simbolismului major” (de notat, totuşi, că romanistul german priveşte „simbolismul” ca pe o noţiune estetică inoperantă) acum e, poate, mai uşor de înţeles de ce limbajul poetic, aşa cum îl concepem noi astăzi, pare să-şi determine configuraţia începând doar cu cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Cât despre poezia anterioară simbolismului, pe care G.R. Hocke o reevaluează cu atâta aplomb în studiul său intitulat *Manierismul în literatură* (Editura Univers, Bucureşti, 1977), trebuie să acceptăm paradoxul că aceasta, fără a înceta să fie o poezie cu valenţe inedite, se constituie într-un limbaj căruia nu i se poate acorda calificativul de „poetic” decât între ghilimele, dat fiind tocmai caracterul său normat. Ideea unui limbaj poetic autonom, lăsat la libera administrare a creatorului, apare abia odată cu epoca premodernă prin creaţie, când se conturează şi problematica unei eliberări ontologice a eului.

[4] Căutând o definiţie a poeziei valabilă pentru mentalitatea cititorului obişnuit, cu o minimă educaţie şcolară, Michel Butor se opreşte asupra acestei formulări: „O «poezie» este un text ce se înfăţişează în mod diferit de altele, înainte chiar de a-i fi înţeles semnificaţia, care, în carte, are o prezentare tipografică diferită, imprimată în «rânduri inegale» (în secolul al XVII-lea se credea că acest lucru este o definiţie suficientă), iar în afara cărţii se deosebeşte de cuvintele obişnuite, de pildă, prin ritmul ei caracteristic. Ansamblul de mijloace întrebuinţate pentru a obţine această distincţie prealabilă se numeşte prozodie” (*Romanul şi poezia*, în *Repertoriu*, Editura Univers, Bucureşti, 1979, p. 49).

neobişnuite cu care se confruntă se prezintă astfel pentru că ele sunt poezie şi nu altceva. In ultimă instanță, pentru cititorul de poezie, important poate rămâne doar faptul că poezia e un alt limbaj, străin de limbajul obişnuit. Dar care sunt trăsăturile lui?

Complicațiile încep de aici încolo, de la încercarea de a da un răspuns la această întrebare. Poezia modernă se dovedeşte un spațiu lingvistic de o diversitate aproape monstruoasă, ce provoacă deruta şi inhibiția. Oricât de răbdător şi bine intenționat s-ar dovedi el, cititorul care intră în contact cu limbajul acestei poezii, parcurgându-i cu toată atenția reliefurile şi formele de manifestare, descoperă stupefiat că îi e imposibil să spună cu exactitate prin ce se caracterizează acest limbaj, ce este adevăr şi ce este doar iluzie în conformațiile, de multe ori incerte, ale fizionomiei sale multiplu accidentate.

Specialiştii domeniului, criticii şi teoreticienii, nu se află într-o situație mult diferită de cea a consumatorului comun de poezie. Nici ei nu sunt scutiți de dileme. Pentru a explica şi înțelege poezia modernă, şi ei sunt obligați să creeze noi ipoteze interpretative pornind de la vechile ipoteze, fără să fie siguri că s-au apropiat în vreun fel de adevărul visat. Cel puțin aceasta e impresia cu care rămâi după parcurgerea multora dintre studiile, eseurile, tratatele, articolele consacrate în ultimii 50-60 de ani determinării aspectelor specifice ale limbii în care este scrisă poezia. Îi citeşti pe Roman Jakobson, Roland Barthes, Jean Cohen, Carlos Bousoño, Hugo Friedrich, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Michael Riffaterre, Mikel Dufrenne, apreciezi finețea şi inteligența distincțiilor operate, modul elegant în care fiecare dintre aceştia se delimitează de opiniile colegilor de explorare teoretică şi descoperă alte şi alte dominante sau invariante ale rostirii lirice, dar simți, în acelaşi timp, că problema atât de labilă a poeziei moderne e contradictorie prin însăşi natura subiectului pus în discuție: cu cât adevărurile referitoare la statutul expresiei poetice afirmate şi nuanțate de metalimbajul critic par mai consistente şi mai complexe, cu atât ele se dovedesc mai himerice, mai impalpabile în actul concret al interpretării şi analizei.

Simptomatic în aceste cercetări e faptul că ele par subsumate unei metafizici a profunzimii şi a valorilor invariabile, depăşind temporalitatea reală a fenomenului poetic, în căutarea unor principii ultime ale creației. De aceea, o întrebare naivă, care se poate pune de la bun început este, totuşi, aceasta: există o esență, o sumă de invariante atemporale ale modului lingvistic (şi ontologic) aparte în care se constituie substanța poeziei? Şi da şi nu, eşti înclinat să răspunzi, conştient fiind de faptul că – pentru a lua un exemplu la întâmplare – Pindar şi Ezra Pound sunt doi poeți care-şi pot găsi oricând locul în aceeaşi antologie a textului liric de mari dimensiuni, dar că între ei se află o distanță istorico-estetică aproape incomensurabilă, de-a lungul căreia funcțiile şi limbajul poeziei au suferit modificări fundamentale.

Dar este, pe de altă parte, poezia un fenomen de deformare semantică, de deviere şi abstragere de la normele limbajului instrumental? Cu siguranță – s-ar putea răspunde, pentru că prima reacție a celui confruntat cu această problemă, a specificității limbajului poetic – cititor în cunoştință de cauză atunci când e vorba de a recunoaşte într-un text un epitet sau o metaforă şi în general valorile figurate ale discursului – e acceptarea necondiționată a acestei specificități. Când însă îți e dat să citeşti o secvență de felul următor:

Sunt furios că
mai există
zile de naştere
şi totuşi ei
îmi spun că
eşti pe moarte
că
atunci când ne-am despărțit
ultima oară nu credeam
că o să ne mai revedem
(în acelaşi
timp îmi spun

că eşti
neliniştit
gelos –
că abia
te mai poţi
folosi
de mâna dreaptă)
Mai îmi spun
că ai fi îmbătrânit
că atunci când
scrii vreo poezie
nu-ţi dau pace
până nu-i
asiguri
că nu va fi ultima...,

dintr-o poezie (*Pentru William Carlos Williams*) a americanului Joel Oppenheimer[5], sentimentul că textul abia parcurs e construit cu mijloace diferite, deviante faţă de rostirea uzuală, nu se mai manifestă decât cu o infimă convingere. Evident, simţi că aici, în această secvenţă verbală cu derulare rapidă şi directă, lucrurile nu sunt tocmai în ordine, adică în ordinea comună a exprimării perisabile, cotidiene, că rândurile pe care le citeşti – chiar dacă ele par desprinse dintr-o scrisoare şi dispuse într-o formă tipografică mai puţin obişnuită pentru genul epistolar – conţin o tensiune de o natură specială (să-i spunem, totuşi, „estetică"), care le transcende.

Dar am putea recurge, pentru a ilustra acest tip de discurs care pare să refuze mijloacele devierii lingvistice şi ale metaforizării, la un exemplu cu mult mai familiar, aparţinând deja tradiţiei modernităţii noastre literare: începutul poemului *Patru cvartete* (1943) de T.S. Eliot:

---

[5] În *Lirică americană contemporană* (traducere şi prefaţă de Virgil Teodorescu şi Petronela Negoşanu), Editura Albatros, Bucureşti, 1980, p. 236.

Timpul prezent şi timpul trecut
Sunt poate amândouă prezente în timpul viitor,
Iar timpul viitor cuprins în timpul trecut.
Dacă orice timp este veşnic prezent
Orice timp e de nemântuit.
Ce ar fi fost să fie e o abstracţie
Eternă posibilitate rămânând
Numai într-o lume a speculaţiei.[6]

Propoziţiile de mai sus par desprinse dintr-o lucrare de filosofie pe tema timpului. Şi totuşi, în realitatea textului din care fac parte, ele nu au statutul unor simple aserţiuni logice, ci valoarea unor versuri pe care T.S. Eliot le-a scris deliberat astfel, urmărind să propună, prin conţinutul şi aspectul lor, un nou mod de a fi al limbajului poetic. Marele poet englez ştia prea bine ce face, pentru că – după propria sa mărturisire – prin această modalitate inedită de discurs el urmărea să se desprindă de lirica tradiţională şi să ajungă la

> ...o poezie care să fie poezie în esenţă, fără nimic poetic, poezia dezvăluindu-se goală, cu oasele goale – sau o poezie atât de transparentă încât nu am mai vedea poezia ci doar ceea ce trebuie să vedem cu ajutorul poeziei, o poezie atât de transparentă, încât, citind-o, am fi atenţi la ceea ce arată poemul şi nu la poezie[7].

După cum putem constata, pentru T.S. Eliot esenţa poeziei constă în altceva decât suntem de obicei înclinaţi să credem. Poezia ar trebui să se confunde, potrivit dezideratelor de mai sus, cu caracterul său referenţial,

---

[6] T.S. Eliot, *Patru cvartete*, Editura Univers, Bucureşti, 1971, p. 19 (traducere de Sorin Mărculescu).

[7] *Apud* Serge Fauchereau, *Introducere în poezia americană modernă*, Editura Minerva, Bucureşti, 1974, p. 67 (traducere de Ştefan Stoenescu şi Constantin Abăluţă).

la care se ajunge printr-un limbaj al transparenței. Pe Eliot nu-l mai interesează nici metafora, nici muzica interioară a versului, nici spațiul irealității metafizice, el preferă să vorbească despre timp aşa cum ar face-o un filosof care crede că are ceva de spus despre lumea existentă. E tot ce poate fi mai contrar poeticii simboliste care – după părerea cvasiunanimă a specialiştilor – stă la baza întregii poezii moderne.

LIMITE INSURMONTABILE? Din păcate, problemele lui Jakobson, Empson, Cohen, Riffaterre şi ale celorlalți cercetători ai limbajului poetic au fost şi sunt cu totul altele – cum vom vedea în continuare – decât problemele lui T.S. Eliot, Joel Oppenheimer sau ale poeților obiectivişti ai anilor 1930-1940 din țara lui Whitman. Prin aceşti poeți, limbajul poeziei moderne – ce părea, în sfârşit, la începutul secolului trecut, să se stabilizeze într-un model distinct de extracție simbolistă – a devenit din nou, doar în câțiva zeci de ani, aproape de nerecunoscut, fără însă ca această fundamentală modificare – partea nevăzută a aisbergului – să atragă în mod deosebit atenția. Ba putem chiar vorbi de o anume condescendență şi superioară toleranță a criticii vizavi de formele marcat anti-poetice ale acestui nou limbaj, suspectat tacit de nespecificitate şi lipsă de valoare.

Să nu se creadă însă că William Carlos Williams, e.e. cummings, Louis Zukovsky, George Oppen şi, mai târziu, Robert Lowell, Robert Creeley, Charles Olson şi Frank O'Hara – scriitori ale căror texte vor fi aduse în discuție nu odată pe parcursul cercetării de față – au vrut să scrie altceva decât poezie. La fel se poate pune problema şi în cazul unor poeți europeni ca Anna Ahmatova, Osip Mandelştam, Constantin Kavafis, Fernando Pessoa, G. Bacovia, Francis Ponge şi Eugenio Montale, ținând însă fireşte seama de înscrierea lor într-o altă tradiție poetică decât cea americană. E dincolo de orice îndoială că acțiunea estetică a acestor poeți nu poate fi confundată cu acțiunea demolatoare şi negativistă a avangardiştilor începutului de secol XX şi că ei toți urmăresc să conserve şi să salveze poezia, nu s-o distrugă sau să-i pună sub semnul îndoielii îndreptățirea.

Poezia, limbajul poetic ca atare, reprezintă obsesia fundamentală a teoriei literare actuale. Pentru cei mai mulți specialişti poezia este literatura în varianta sa cea mai pură iar stabilirea datelor inconfundabile ale poeticului pare o cale sigură de acces către „misterele tehnice” ale creației literare în general, cu toată „monstruoasa” sa diversificare pe genuri, specii, subspecii, idiomuri, stiluri, scriituri etc. Astfel, e probabil normal ca nu stabilirea indicilor de bază ai unui tip istoric de poezie sau altul să țină trează, în cercetările sale, atenția unui Gérard Genette, ci obținerea acelui precipitat estetic „intranzitiv” capabil să decidă ce este poezia în sine, ca limbaj privilegiat.

Nu este însă foarte sigur că *intranzitivitatea* poeziei e o trăsătură metafizică, atemporală, de factură orfică. Aceasta se poate dovedi, la o privire atentă, o simplă calitate formală a textului poetic, pe care o putem identifica şi în scrierile legate de cel mai strict cotidian, lipsite de o transcendență a mesajului şi ilustrând aşa-numita „poetică a anti-poeticului”, în care metafora şi celelalte figuri de stil consacrate nu mai joacă rolul esențial. Se poate dovedi că intranzitivitatea poeziei nu este determinată de configurația limbajului său, ci de atitudinea față de text a celui care scrie. Acesta e probabil sensul în care trebuie să citim următoarele observații ale lui Jonathan Culler:

> Poezia este punctul central al experienței literare, deoarece ea este forma care afirmă în modul cel mai clar specificul literaturii, diferența față de discursul normal despre lume al unui individ oarecare. Trăsăturile specifice ale poeziei au funcția de a o diferenția de vorbire şi de a altera circuitul comunicării în care ea se înscrie. După cum arată teoriile tradiționale, poezia este producere; a scrie un poem este o activitate total diferită de o discuție cu un prieten, iar ordinea formală a poeziei – convențiile rimei, ale ritmurilor sau ale legilor fonetice – face din poem un obiect impersonal, al cărui „eu” şi „tu” sunt constructe poetice. Faptul, însă, că un text este un poem nu este în mod necesar rezultatul proprietăților sale lingvistice, iar încercările de fundamentare

a unei teorii poetice în funcție de proprietățile speciale ale limbajului unor poeme au fost sortite eşecului[8].

Dar cine recunoaşte cu adevărat acest eşec? Nici măcar poeții. Date fiind acumulările de-a dreptul spectaculoase ale cercetării teoretice din ultimele decenii, nu e de mirare că în privința înțelegerii poeziei ca spațiu lingvistic privilegiat părerile abundă, se contrazic, se completează şi se dezvoltă cu o inepuizabilă stringență şi voință aplicativă (şi aici e de ajuns să ne gândim la Greimas, la „Grupul de la Liège”, la Julia Kristeva şi la alți exponenți ai formalizării demersului până în pânzele albe ale unui limbaj tehnicist, cvasioracular), prin rafinări ideatice şi noționale din ce în ce mai apropiate de inefabilul unui obiect a cărui esență ar trebui într-o bună zi să fie definitiv determinată.

Pentru teoreticienii şi cercetătorii mai înainte enumerați, cărora li se pot adăuga, în aceeaşi ordine a competenței, Dámaso Alonso, Carlos Bousoño sau poeți ca Stephane Mallarmé şi Paul Valéry, faptul că poezia, poeticul ca atare, se caracterizează prin cuprinderea în substanța sa a unui miez matricial aflat dincolo de „mode şi timp”, într-un Olimp al sensului, este o evidență de domeniul axiomaticului.

Nu aceeaşi este şi opinia lui Jovan Hristić, profesor iugoslav de teoria literaturii, ale cărui observații şi demonstrații, condensate într-o suită de scurte, dar strălucitoare eseuri (traduse la noi în volumul *Formele literaturii moderne*, 1973) merită cea mai mare atenție. Pe care însă nu i-o vom acorda acum, pentru că n-am trecut încă în revistă toată topografia problemei şi n-am tras încă toate foloasele din enumerarea, fatalmente fugară, a principalelor orientări şi atitudini caracteristice operației de separare a poeticului de non-poetic.

ABATERE, DEFORMARE, FIGURĂ. Soluția definirii limbajului poeziei ca abatere de la norma vorbirii cotidiene e oferită încă de Aristotel. În

---

[8] Jonathan Culler, *Poetics of the Lyric*, în *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Routledge & Kegan Paul, London, 1994, p. 162.

legătură cu cuvintele ce apar într-un discurs de factură poetică (în varianta sa dramatică, e adevărat, dar asta nu schimbă cu nimic datele problemei) în capitolul XXII al *Poeticii* se spun următoarele: „...faptul de a fi altceva decât vorbirea comună – depărtate de înfățișarea lor normală – are într-adevăr darul să înlăture banalitatea”[9].

Ulterior, Quintilian va sesiza – în prelungirea observațiilor filosofului stagirit – că aceste cuvinte „anormale” sunt, de fapt, niște „figuri”, adică „moduri de a vorbi care se îndepărtează de la modul natural şi obişnuit”[10]. Un pas mic înainte în înțelegerea complexității acestei relații vorbire comună/vorbire neobişnuită (artistică), în schimb, un pas mare, cu considerabile efecte ulterioare, în câmpul activităților de nomenclaturizare retorică (în care se înscriu tratatele unor Fontanier, De Marsais, Lamy etc.), pentru că noțiunea de „figură” va stârni multe pasiuni explicative, va face să curgă multă cerneală şi va determina – (în secolele XVI-XVIII mai ales), şi nu mai puțin în zilele noastre – nu puține spectaculoase răsturnări ale propriului sens, de-a lungul timpului.

Ideea aceasta a limbajului poeziei ca formă „depărtată” de înfățişarea uzuală a vorbirii va face şcoală cu precădere în secolul trecut, grație lui Paul Valéry care o relansează printr-un concept doar aparent diferit. Nu trebuie însă scăpate din vedere nici substanțialele delimitări ale lui Jan MukařovskyĔ , mentor al lui Roman Jakobson la Universitatea pragheză a anilor 1930.

Două dintre opiniile esteticianului ceh merită a fi reținute. Faptul că „...limba literară constituie fundalul indispensabil pentru a percepe limba operelor literare, căci tocmai abaterile de la uzul limbii literare sunt apreciate în literatură ca procedee artistice”[11], e o constatare în spiritul

---

[9] Aristotel, *Poetica*, traducere şi comentarii de D.M. Pippidi, Editura Academiei, Bucureşti, 1965, p. 85.

[10] *Apud* Grupul µ, *Retorica generală*, Editura Univers, Bucureşti, 1974, p. 16.

[11] Jan Mukařovský, *Despre limbajul poetic*, în *Poetică şi stilistică*, traducere de Corneliu Barborică, Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 200.

observațiilor lui Aristotel şi Quintilian ce trebuie însă corelată cu o alta, punând un accent în plus pe fizionomia ab-normală a textului liric:

> Atât în raport cu stadiul precedent, cât şi în raport cu norma literară, înnoirea limbajului poetic apare ca o violentare a limbii, motiv pentru care se vorbeşte despre caracterul *deformant* al limbajului poetic[12].

Deformarea este, cum se vede, un alt nume al devierii. Premisă seducătoare şi obsedantă a definirii esenței poeziei, abaterea de la norma limbii comune îşi găseşte mai departe sinonime dintre cele mai spectaculoase şi radicale.

> Printre echivalențele propuse, nu odată cu naivitate, se numără şi *abuz* (Valéry), *violare* (J. Cohen), *scandal* (R. Barthes), *anomalie* (T. Todorov), *nebunie* (Aragon), *deviație* (L. Spitzer), *subversiune* (J. Peytard), *infracțiune* (M. Thiery) etc., toți aceşti termeni având puternice conotații morale, chiar politice, şi se înțelege de ce unii au reacționat împotriva acestui vocabular care ar putea duce la teoria, foarte la modă în secolul al XIX-lea, a artei ca fenomen patologic...[13]

Este constatarea, de un uşor sarcasm, a membrilor „Grupului de la Liège", din introducerea la deja clasicul lor tratat de figuri poetice (*Retorica generală*, 1970) edificat pe temeliile şi zidurile în ruină ale vechii retorici.

De precizat că abaterea, devierea, distanțarea față de codul normal al limbii, al judecății logice şi al actelor de comunicare cotidiană, constituie o realitate a poeziei, dar nu şi o calitate absolută a limbajului poetic. Poezia nu se constituie în câmpul nediferențiat, perisabil şi utilitar, al limbajului străzii şi al casei, în spațiul comunicării pragmatice, colocviale. Dar asta

---

[12] *Ibidem*, p. 203. În ce-l priveşte pe esteticianul ceh, nu trebuie să uităm faptul că viziunea lui despre poetic şi estetic se modifică în timp şi că de la un moment dat încolo, după desprinderea de ideile formalismului rus de care a fost puternic influențat, el va gândi literatura în strânsă corelație cu extraliterarul.

[13] Grupul μ, *op. cit.*, p. 15.

nu înseamnă că limbajul poetic ar aparține unui fel de „esperanto” al exprimării, că formele lui de manifestare se instituie în afara oricăror legături cu sistemele de comunicare lingvistică ale vieții imediate.

Poezia trebuie, fără îndoială, să fie privită ca o „artă a cuvântului” – ceea ce poate părea o recomandare de o excesivă banalitate – dar nu neapărat şi nu întotdeauna doar ca o artă a modificării cuvintelor şi a redistribuirii raporturilor lor lineare, normate prin uzajul zilnic, ci şi ca o ştiință a transportării acestora, cu toată insignifianța şi banalitatea lor, din sfera contingentă a simplei valori de întrebuințare în sfera esteticului. T.S. Eliot observa într-un eseu:

> Poezia nu trebuie să se depărteze prea mult de limba de toate zilele pe care o vorbim şi o auzim. Fie că poezia e tonică sau silabică, cu sau fără rimă, cu forme fixe sau liberă, nu-şi poate permite să piardă contactul cu schimbările vorbirii curente[14].

Gradul de deformare a limbajului obişnuit, natura şi calitatea acestei deformări, păstrarea sau abolirea acelui spațiu semantic în care expresia artistică poate coincide cu aspectele mesajelor referențiale, sunt indicii importante pentru determinarea unor tipologii de limbaje poetice. E de reținut faptul că tocmai modul de prelucrare a limbajului referențial este acela care determină caracterul transparent sau opac al mesajului estetic.

Dar a insista asupra implicațiilor şi consecințelor descrierii limbajului poetic în opoziție cu normele limbii comune, ale limbajului ştiințific şi matematic, ale prozei sau ale altor structuri de comunicare formalizate mi se pare o acțiune puțin profitabilă, atâta vreme cât înlocuirea noțiunilor antinomice nu schimbă cu aproape nimic condițiile formulării unui

---

[14] T.S. Eliot, *Muzica poeziei*, în *Eseuri*, traducere de Petru Creția, Editura Univers, Bucureşti, 1974, p. 35.

răspuns la întrebarea: ce este limbajul poetic, care este rețeaua sa anistorică de invariante?[15].

Dar există această rețea? Într-un studiu dedicat raportului dintre temele literaturii şi ideea de literaritate, Andrei Corbea arată – pornind de la observațiile lui Wolf-Dieter Stempel, îngrijitorul german al unei culegeri din textele formaliştilor ruşi – că în momentul de față configurația limbajului poetic nu mai este elementul esențial în receptarea lui ca poezie

---

[15] Între cele mai interesante şi serioase încercări de studiere a limbajului poetic prin opoziție cu alte modalități de structurare a mesajelor trebuie amintit şi volumul – celebru deja prin mulțimea opiniilor critice *pro* şi *contra* pe care le-a declanşat – *Structure de langage poétique*, apărut în 1966 la Editura Flammarion, al lui Jean Cohen. O extrem de sumară descriere a demersului stilisticianului francez (poetica fiind, în ceea ce-l priveşte, o „stilistică de gen") mi se pare aici necesară. Aceasta cu atât mai mult, cu cât Genette – la a cărui concepție despre poezie voi reveni ulterior – neagă (folosind argumente dintre cele mai convingătoare) pertinența punctelor de vedere susținute de colegul său. Jean Cohen defineşte trăsăturile limbajului poetic prin raportare la proză. Fiind o transgresare a codului prozei (deşi autorul însuşi recunoaşte că „nu e de ajuns să violezi codul pentru a scrie un poem", p. 191), poezia este exact *antiproza*. Ipoteza că de-a lungul evoluției sale limbajul poetic s-ar caracteriza printr-o sporire crescândă a gradului de *poeticitate* (concept căruia Jean Cohen îi atribuie un sens destul de special şi restrictiv) e confirmată de analizele procentuale şi statistice efectuate pe texte aparținând clasicismului, romantismului şi simbolismului. Se demonstrează că versificația, rima, epitetul, inversiunea, metafora, coordonarea sintactică sunt de fiecare dată diacronic deviante de la normele limbajului literar anterior. De la clasicism la simbolism, poezia îşi modifică total configurația. Mentalitatea preponderent denotativă a utilizării limbajului artistic cedează locul unei mentalități accentuat conotative. Astfel, din punct de vedere stilistic, simbolismul se caracterizează printr-un grad ridicat de violare a izocroniei frază-sunet şi frază-sens în spațiul versificației, prin preferința pentru rimele non-categoriale şi epitetul impertinent (logic inacceptabil) şi redundant, prin rupturi în sistemul coordonării sintactice şi antepunerea determinanților lexicali. Toți aceşti factori sunt instrumente ale schimbării emotive de sens, ale orientării spre dimensiunea afectivă a semnificației.

Când, în cele din urmă, după încheierea acestui atât de strict demers analitic, Jean Cohen pune şi problema unei definiții a limbajului poetic, ca realitate în sine, lucrurile sunt simplificate într-un mod greu de acceptat. Limbajul poetic este pur şi simplu echivalat cu limbajul emotiv, afectiv, conotativ, opus limbajului intelectual, cognitiv al... prozei! Dar iată câteva dintre asertiunile autorului: „Codul limbajului comun se bazează pe experiența internă. El rezumă asemănările sau opozițiile calitative terțiare (dintre concept, semnificat şi semnificant, *n.m.*) aşa cum le revelează sensibilitatea noastră" (p. 201); „Enunțul poetic este obiectiv fals, dar subiectiv adevărat" (p. 201); „Poetul se supune în limbajul său unei evidențe a sentimentului care este pentru el la fel de constrângătoare ca şi evidența empirică. Poetul nu se lasă purtat de cuvinte. El exprimă un adevăr care nu este absurd decât din punctul de vedere al codului obiectiv..." (p. 202). Ce ar spune T.S. Eliot, Brecht, Kavafis sau Berryman despre aceste afirmații care s-ar potrivi poeziei lor ca o mănuşă de mâna stângă pe mâna dreaptă? În 1926 Charles Bally remarca: „...poetul aspiră la transpunerea vieții în frumos, el vrea să proiecteze în afara lui emoția-i proprie..." (*Le langage et la vie*). Între Charles Bally şi Jean Cohen nu este decât o diferență de limbaj, nu de concepție. Cel mai curios e însă faptul că neostilisticianul francez gândeşte structura limbajului poetic şi premisele sale onto-psihologice ca şi cum de la simbolism încoace relieful poeziei ar fi rămas neschimbat.

şi că diferența dintre „literar şi non-literar nu mai este socotită ca una obiectiv-formală (şi într-un anume sens substanțială), ci doar ca diferență a utilizării unui acelaşi material lingvistic”[16]. În consecință, „calitatea utilizării poetice rezultă dintr-o dislocare la polul receptiv, fără ca obiectul-text să sufere materialiceşte vreo modificare, conceptul poeticului nu mai reuşeşte să acopere o diferențiere de acest gen, dezlegată de imanența textului”[17].

Lucrurile nici n-ar putea să stea altfel, pentru că, la urma urmelor, „poezia”, înțeleasă ca un spațiu al sensurilor figurate şi al jocurilor de cuvinte, poate fi o constantă şi a limbajului celui mai „vulgar” cu putință. Observația lui Du Marsais potrivit căreia „într-o zi de târg se fac mai multe figuri decât se fac zile de-a rândul prin adunările academice”[18] se întemeiază pe naturalul bun simț al oricărui vorbitor de limbă vie.

Alte întrebări vin de la sine: există oare şi un limbaj poetic neliterar, situat adică în afara literaturii? Şi dacă nu doar poezia este domeniul în care deformarea sensurilor proprii ale cuvintelor se produce cu o oarecare consecvență, dacă sensul „impropriu” nu se identifică întotdeauna cu poeticitatea, care este atunci rostul nedumeririi lui Tzvetan Todorov din finalul studiului său *Tropi şi figuri*: „Limbajul figurat este identic cu limbajul poetic? Dacă nu, care sunt raporturile lor?”[19].

MESAJUL ÎN OGLINDĂ. Rezolvarea pe care o oferă Todorov acestei dileme aduce discuția într-un nou punct. Prin noțiunea de „figură” poeticianul francez înțelege un accesoriu fundamental al discursului opac, răsfrânt asupra sa, oglindit în sine, suport al unui mesaj cu funcție autoreferențială. Cu alte cuvinte, limbajul figurat nu numai că

---

[16] Andrei Corbea, *Despre „teme”. Explorări în dimensiunea antropologică a literarității*, Editura Universității Al. I. Cuza, Iaşi, 1995, p. 203.

[17] *Ibidem*.

[18] Du Marsais, *Despre tropi*, traducere de Maria Carpov, Editura Univers, Bucureşti, 1981, p. 34.

[19] Tzvetan Todorov, *Tropes et figures*, în *Littérature et signification*, Librairie Larousse, Paris, 1967, p. 115.

îndepărtează poezia de comunicarea obişnuită, dar o şi închide în sine, o izolează de toate celelalte tipuri de mesaje şi îi acordă calitatea autodeterminării. Dacă discursul transparent (posibil doar ca idealitate a exprimării) înlocuieşte lucrurile cu concepte abstracte, discursul opac are menirea de a lupta împotriva sensurilor abstracte, pentru a impune prezența cvasifizică a cuvintelor. Discursul opac e, prin urmare, un discurs figurat. Însă opacizarea, figurarea discursului reprezintă doar una dintre modalitățile de constituire a limbajului poetic, fără a se confunda cu acesta.

Limbajul poetic nu e doar un limbaj care se autoreprezintă. El are şi un referent, unul situat în imaginarul celui care citeşte. Pentru a susține această idee, Todorov îl citează pe Maurice Blanchot (*Limbajul ficțiunii*, 1949) care observă că pentru cititorul de literatură

> ...sensul cuvintelor suferă de o lipsă primordială şi, în loc să respingă orice referință concretă la ceea ce el desemnează, ca în relațiile obişnuite, acesta tinde să ceară o verificare, să suscite un obiect sau o idee precisă care să-i confirme conținutul[20].

Este atunci limbajul poetic un limbaj şi autosuficient şi referențial?

Să vedem mai departe răspunsul lui Roman Jakobson. Dacă Jan MukařovskyĔ observase deja că în limba poetică „atenția este concentrată asupra semnului (lingvistic) care devine în felul acesta scopul însuşi al manifestării lingvistice"[21], autorul studiului *Lingvistică şi poetică* (publicat prima dată în volumul *Style in language*, 1960) arată mai departe că poezia e produsul conexării mai multor funcții ale limbajului natural,

---

[20] *Apud* Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 117.

[21] *Apud* Ion Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, Editura Academiei, Bucureşti, 1973, p. 68. Formulată astfel într-o comunicare prezentată la cel de-al V-lea Congres Internațional de Lingvistică, ideea este reluată în 1940, într-o variantă care scoate şi mai mult în evidență lipsa unui țel exterior al mesajului: „...scopul limbajului poetic este obținerea unui efect estetic. Funcția estetică (prezentă şi în alte limbaje ca fenomen secundar) atrage după sine concentrarea atenției asupra semnului lingvistic şi devine astfel fenomenul care se află exact la antipodul unei adevărate orientări spre un scop anume, aşa cum este, în limbă, comunicarea" (Jan Mukařovský, *op. cit.*, în lucr. cit., p. 197).

între care esențială este *funcția poetică*, definibilă prin „vizarea mesajului ca atare, punerea accentului pe mesaj pentru mesaj”[22].

Încercând să înțelegem până la capăt sensul celor două distincții, am putea spune că poezia, ca realitate semantică, comunică în primul rând cu ea însăşi şi abia în al doilea rând cu cititorul pe care trebuie, într-un fel sau altul, să-l aibă în vedere, oricât de opac ar fi limbajul în care ea a fost concepută. Sau poate că problema ar putea fi pusă şi altfel – cum ne şi sugerează, în fond, esteticianul ceh – într-un mod mult mai „realist”: mesajul poetic pretinde o concentrare a atenției celui care citeşte asupra textului înțeles ca o existență în sine şi pentru sine, ca o „frumusețe obiectivă” izolată, evident neutilitară, al cărei sens exterior nu mai constă într-o referință concretă, ci într-una imaginară. Dar această referință imaginară e produsă chiar de cuvintele textului. Realitatea textului se află în sine.

Formulând teoria raportului de strictă condiționare dintre funcția poetică a limbajului şi poezie ca act de reprezentare a eului, a lumii şi a relațiilor omului cu lumea, Jakobson ştie să se ferească de exagerările oricând posibile în cadrul unei descrieri prin simbioză a termenilor puşi în ecuație. Limbajul natural nu are doar două funcții, una de comunicare şi una poetică, cum ar fi de aşteptat, ci şase. Comunicarea ca atare poate privi *referentul* (lumea exterioară), *emițătorul* (persoana care vorbeşte), *destinatarul* (persoana care ascultă), dar şi modul de utilizare a cuvintelor, accepția lor în vorbire (*codul*, cu alte cuvinte), fără a uita nici faptul că cei care vorbesc trebuie să stabilească şi să întrețină un permanent contact (grație unui circuit sau „*canal*” ce face posibilă emisiunea lingvistică). Urmează că entitățile implicate în formula funcționării limbajului şi a constituirii unui *mesaj* (el însuşi o componentă între celelalte) sunt legate de nişte funcții, nu toate de aceeaşi importanță, ierarhizabile.

Subtilitatea concepției lui Jakobson rezidă în faptul că poezia nu mai este echivalată doar cu exploatarea naturii limbajului la nivelul strict al

---

[22] *Apud ibidem*, p. 68.

funcţiei sale *poetice.* Şi celelalte funcţii – *referenţială*, *emotivă*, *conativă*, *metalingvistică* şi *fatică* – sunt implicate în producerea şi receptarea textului. Diferitele genuri poetice ar valoriza diferit funcţiile mai înainte amintite. Cât şi cum însă? Cert este că funcţia poetică rămâne dominantă în orice tip de poezie. În rest, Jakobson ne spune prea puţin, de fapt el abia atinge în consideraţiile sale o problemă de o mare dificultate şi de extremă importanţă în stabilirea caracteristicilor generale ale limbajului poetic şi în determinarea unei tipologii poetice viabile, nepartizane, nereductive.

În afara unor foarte substanţiale observaţii asupra modului în care funcţia poetică asigură producerea şi funcţionarea textelor literare, studiul lui Jakobson reţine *en passant* şi faptul că „poezia epică, centrată asupra persoanei a treia, foloseşte în mai mare măsură funcţiunea referenţială a limbajului", că „lirica, orientată către persoana întâi, este intim legată de funcţiunea emotivă", că „poezia la persoana a doua este impregnată de funcţiunea conativă şi este sau suplicativă sau exhortativă, după cum persoana întâi este subordonată persoanei a doua sau persoana a doua primei persoane"[23].

În ce priveşte funcţia poetică, ştim că ea are calitatea de a produce sens prin „proiectarea principiului echivalenţei de pe axa selecţiei pe axa combinării"[24]. După părerea descoperitorului acestui principiu, secvenţele

---

[23] Roman Jakobson, *Lingvistică şi poetică*, în *Probleme de stilistică*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1964, p. 94.

[24] *Ibidem*, p. 95. Chestiunea existenţei celor şase funcţii ale limbajului şi a preeminenţei funcţiei poetice în poezie pare, pentru unii cercetători, discutabilă. Eugen Coşeriu, de pildă, contestă modelul lui Jakobson, pe care îl reduce la o structură cu patru funcţii (trei preluate din schema lui Karl Bühler şi una adăugată după psihologul vienez Friedrich Kainz) redefinite astfel: funcţia de *reprezentare* (care aparţine semnului), funcţia de *manifestare* (expresia personală), funcţia de *apel* (funcţia conativă la Jakobson) şi funcţia de *denotare* sau *desemnare* (referinţa) care aparţin actului lingvistic. Funcţia fatică se subsumează apelului, iar funcţia metalingvistică este un aspect al reprezentării, pentru că şi limbajul trebuie conceput ca un obiect între celelalte obiecte exterioare celui care vorbeşte.

În ce priveşte funcţia poetică, obiecţiile lui Eugen Coşeriu sunt şi mai mari: „concentrarea în structura mesajului se poate prezenta în poezie, însă nu este ceea ce face ca poezia să fie poezie", dovadă tocmai celebrul exemplu al lui Jakobson, *I like Ike*, care este un slogan politic şi nu un vers dintr-o poezie, sau faptul că versul, aşa cum arată Aristotel, poate fi suportul verbal şi al unor tratate filosofice, medicale etc. Din toată teoria lui Jakobson importantă i se pare lui Eugen Coşeriu ideea mesajului care se referă la sine însuşi. Dar şi

constitutive ale oricărei poezii sunt similare, fie prin paralelism fonetic (ritmul şi prozodia impun versurilor o identitate sonoră repetabilă), fie prin paralelism sintactic sau semantic (structurile sintagmatice ale enunţurilor sunt asemenea, metafora şi metonimia au rolul de a echivala imaginile, doar aparent diferite ca sens). Problema este dacă orice poezie, versificată sau nu, se supune acestui orizont triplu etajat al similarităţii. Cum l-ar putea, de pildă, respecta poezia suprarealistă (care este un produs al dicteului automat şi care se caracterizează printr-o maximă spontaneitate a sensului, rămânând indiferentă faţă de chestiunea calculului estetic) sau poezia „de notaţie" (care exclude tocmai prin natura ei punctuală orice idee de recurenţă semantică sau fonetică)?

---

aici e nevoie ca întreaga situaţie să fie regândită: „Ne întrebăm ce înseamnă acest lucru şi dacă acest lucru are ceva de-a face cu poezia. Am putea spune că, dacă interpretăm această intuiţie, putem ajunge la faptul că limbajul poetic este absolut, în sensul că el nu vorbeşte despre *a* sau despre *b*, despre o realitate dată ca atare, ci creează o realitate sau, să spunem aşa, cu o formulă aplicată la opera literară: *Iliada* nu vorbeşte despre o realitate, ci este o realitate, construieşte o realitate. Rămâne totuşi şi ideea relaţională, adică faptul că semnul sau mesajul funcţionează în raport, în relaţie cu vorbitorul, cu ascultătorul, cu lucrul". Mai departe, Eugen Coşeriu arată că în actele de vorbire semnele pot stabili multe alte relaţii pe care Jakobson nici măcar nu le-a identificat: semnele funcţionează în raport cu alte semne din alte limbi, cu microsisteme de semne din cadrul aceleiaşi limbi, cu semne care au fost deja întrebuinţate în alte texte, cu reprezentările directe ale lucrurilor (simbolismul fonetic), cu cunoaşterea diferenţiată a lucrurilor prin cuvinte sau cu faptele culturale şi mitologice. Toate acestea sunt însă, după părerea mea, apecte ale referinţei, ale *desemnării* şi faptul că domeniul referinţei ridică probleme atât de mari nu impune separarea etajelor lui în tipuri de relaţii diferite şi independente. Critica pe care Eugen Coşeriu o face modelului lui Jakobson duce, în final, la un rezultat spectaculos, pentru că, dată fiind mulţimea de raporturi în care se află în mod potenţial cuvintele şi dat fiind caracterul dezactualizat al comunicării uzuale, singură poezia devine acel spaţiu în care se poate realiza „plenitudinea funcţională a limbajului". Tocmai limbajul instrumental, fie el cotidian sau ştiinţific, este un limbaj deviant, pentru că el operează cu reduceri pragmatice ale bogăţiei potenţiale a semnelor. Poezia e, în consecinţă, spaţiul în care pot fi actualizate toate relaţiile teoretice şi de fapt pe care semnele le stabilesc cu ceea ce le este exterior (emiţătorul, destinatarul, realitatea) atunci când ele devin texte. Toate citatele se găsesc în Eugen Coşeriu, *Limbajul poetic*, rev. *Convorbiri literare*, nr. 5-6, 1994, pp. 22-25.

Aş face în final observaţia că această teorie a lui Eugen Coşeriu nu intră în contradicţie cu perspectiva aleasă de mine în cadrul acestei cercetări. Dimpotrivă, aş spune, pentru că poezia reflexivă ar putea fi atunci discutată ca o formă de realizare a plenitudinii funcţionale a limbajului bazată pe actualizarea unor tipuri anume de relaţii ale semnelor, în timp ce poezia tranzitivă ar reprezenta o reducere intenţională a acestei plenitudini, prin activarea acelor relaţii, univoce şi transparente, rămase multă vreme în mentalitatea poetică în stare latentă.

PROBA MODELULUI. Trebuie să spunem că modelul jakobsonian se dovedeşte nefuncţional în faţa unor texte caracteristice pentru o foarte pregnantă tendinţă a limbajului poetic manifestată încă de la începutul secolului trecut, tendinţa prozaizantă. E o tendinţă pe care o întâlnim şi la clasicul nostru „simbolist", Bacovia, un poet care n-a avut, cu siguranţă, cunoştinţă nici de creaţiile poetice ale imagismului englez, nici de cele ale obiectivismului american de care se apropie mult prin ultimele sale volume. A fost contemporanul acestor mişcări, dar faptul acesta poate să nu prezinte, în contextul de faţă, nicio importanţă. Raporturile liricii bacoviene cu tendinţele şi realizările poeziei mondiale cu care s-a sincronizat (şi cât de inedită a fost această sincronizare!) ar merita cândva un examen în detaliu.

Dar mai bine să luăm un exemplu dintr-unul din volumele poetului (*Stanţe şi versete*) peste care şi astăzi mulţi critici sunt înclinaţi să treacă cu vederea, considerându-l mai puţin reprezentativ. E posibil ca acest fapt să se datoreze tocmai unui deficit de poeticitate al textelor cuprinse în acest volum. Expresivitatea lui Bacovia e însă de altă natură. Oricum, tiparul interpretativ propus de Jakobson poate fi cu greu aplicat unui poem ca *Feude*:

Roz
Galben
Alb
Verde
Cenuşiu
Covoare
Peisagii din zări:
Împăratul alb,
Împăratul negru,
Bogăţii grase
Într-un ascuns departe,
Utopii
Miragii

După urbane ziduri:
Făuriri mintale.

Să încercăm o scurtă analiză. La ce persoană e scrisă această poezie? După Jakobson, la persoana a III-a, pentru că ea nu vizează nici eul emițător, nici destinatarul. Este ea o poezie care pune accentul pe funcția referențială a limbajului? Este ea o poezie epică? În niciun caz. Textul nu conține niciun verb, or epicitatea presupune ideea de acțiune, prezența unor stări sau fapte. Dacă vom lua mai departe în considerație ideea mesajului autoreflexiv, prin care măcar la unul dintre nivelele textului ar trebui să se manifeste legea similarității secvențelor, ne vom găsi încă o dată în situația lipsei de argumente.

Fonetic vorbind, dată fiind absența constrângerilor ritmice, cu greu am putea admite că vocalele sau consoanele prezente în cuvintele textului s-ar organiza după nişte simetrii sau disimetrii ascunse. Enumerația, în schimb, procedeul dominant al poeziei, ne-ar putea face să ne gândim la paralelismul sintactic. În cazul de față suntem însă confruntați cu un fenomen de asintaxism. Principiul dominant de construcție este elipsa.

Ce observații s-ar putea face cu privire la aspectul semantic al poeziei? Metaforele şi metonimiile lipsesc cu desăvârşire. „Alb”, „negru”, „grase”, „ascuns”, „urbane”, „mintale” să fie oare epitete în sensul obişnuit al termenului? Ştim că epitetul are o funcție distinctivă, de insolitare, valorizând într-un mod neaşteptat o calitate a obiectului determinat. Aproape nimic din toate acestea aici. „Împăratul alb”, „împăratul negru”, „urbane ziduri”, „făuriri mintale” sunt clişee verbale, resemantizate prin plasarea lor într-un nou context sau pretransformate chiar la nivelul manifestării lor ca sintagme comune.

În ultimă instanță, trebuie să facem constatarea că „imaginile” poeziei nu participă la niciun raport de corespondență prin similaritate, cum ar trebui să se întâmple potrivit principiului jakobsonian. Înseamnă că în această poezie dominantă este nu funcția poetică, ci o alta. Care dintre ele? Cine ar putea da o soluție? Textul pe care îl avem în față e, totuşi, o poezie.

Dar ce anume motivează scrierea unei astfel de poezii atât de dificil de abordat prin intermediul grilei propuse de eminentul nostru specialist? Poetica lui Jakobson şi poetica în general nu ne pot da un răspuns la această întrebare care depăşeşte domeniul lor de investigaţie. Determinarea ontologică a actului poetic ţine de resorturile altor perspective asupra creaţiei. Autoreflexivitatea mesajului, descriptibilă ca o suită etajată de similarităţi, nu este decât una din formele esenţiale de manifestare a limbajului poetic. Şi nu putem să nu observăm faptul că fizionomia acestui mesaj e dependentă întotdeauna de o dublă relaţie: a poetului cu limbajul comunităţii istorice şi culturale în care se înscrie acţiunea sa creatoare, dar şi a poetului cu propriul sine, ceea ce determină o anumită atitudine existenţială, dezvoltată într-un anume tip de scriitură.

2. Este poezia un limbaj motivat?

ÎNTRE WHORF ŞI MALLARMÉ. O abordare a poeziei prin intermediul modelului lui Roman Jakobson nu ne poate da o explicaţie a trăsăturilor limbajului poetic întemeiată pe un adevăr aflat dincoace sau dincolo de text. O astfel de abordare nu poate arăta care este raţiunea ontologică pentru care poezia se compune din metafore, metonimii, epitete, repetiţii, inversiuni, comparaţii, elipse etc. şi de ce aceste procedee sunt, de cele mai multe ori, obiectiv necesar în poezie. Sunt ele necesare numai în vederea obţinerii unor efecte menite să satisfacă plăcerea cititorului? Dar astfel de efecte se pot obţine şi prin intermediul textelor lipsite de figuri, prin aşa numita „poezie a enunţării”, după expresia lui Wellek şi Warren[25].

---

[25] În *Teoria literaturii* (E.P.L.U., Bucureşti, 1967, p. 57 şi p. 358, nota 6) cei doi autori arată că Wordsworth, Bridges şi Dryden, în literatura engleză, au scris şi texte poetice lipsite de imagini. Exemple nenumărate întâlnim însă şi în alte literaturi. Această „poezie a enunţării” poate fi descoperită nu doar în romantism, ci şi mai în urmă, în clasicism şi în lirica trubadurilor. În legătură cu această notă a lui Wellek şi Warren – singurul loc în care se vorbeşte cu exemplificări de nume şi trimiteri la texte despre „poezia enunţiativă” – e de reţinut şi următoarea afirmaţie: „Putem, totuşi, susţine că metafora, în sens larg, este elementul de bază al poeziei”. Între poezia „fără imagini” şi poezia „cu metafore” se stabileşte astfel o opoziţie. Dar aceasta nu este o opoziţie reală şi cei doi cercetători americani nu iau poezia enunţiativă foarte în serios. Este adevărat că în 1942, când a fost tipărită prima ediţie a acestui tratat, poezia putea fi încă echivalată cu metafora, iar aceasta mai departe cu imaginea, pentru că tendinţele de diversificare a fenomenului liric abia se conturau, iar cei doi autori nu erau cu siguranţă la curent cu metamorfozele poeziei contemporane lor. Astăzi însă, după suita de spectaculoase transformări din câmpul limbajului poetic – mai

Este, pe de altă parte, limbajul poeziei un mod de exprimare natural doar în cazul poeţilor? Este, cu alte cuvinte, limbajul figurat un limbaj propriu doar unor indivizi care gândesc şi simt altfel decât noi, ceilalţi oameni?

Punând semnul egalităţii între poezie şi sentiment, emoţie, Jean Cohen (*Structure du langage poétique*, 1966) consideră că metafora şi celelalte figuri lexicale sunt expresia firească a unei constrângeri interioare, a unui adevăr irepresibil ce nu se poate configura decât într-un limbaj al conotaţiei, al „logicii afective"[26]. Acest limbaj – consideră stilisticianul francez – n-ar fi în realitate doar apanajul poeţilor sau al poeziei, de vreme ce dimensiunea emoţională a semnelor noastre lingvistice ar fi susceptibilă, într-o bună zi, de o ordonare într-un „dicţionar conotativ", în care *roşu* ar însemna „excitant, violent", *albastru*, dimpotrivă, „calm, liniştitor", *corn de vânătoare*, „melancolie şi depărtare" etc.

Toate acestea sunt însă probleme difuze, imponderabile, asupra cărora autorul *Structurii limbajului poetic* are prudenţa să nu insiste. Nu vom găsi în studiul lui Jean Cohen nici măcar o schiţă de corespondenţe între „figuri" (lingvistice) şi „stări" (interioare). Curajul acestei asumări i-a aparţinut, în schimb, lui Lamy, retor al secolului al XVII-lea, care, după ce emite următorul raţionament mecanicist şi naiv, încearcă şi o cuantificare psihologică a procedeelor literare cunoscute atunci:

> De vreme ce nu vorbim aproape niciodată decât pentru a ne comunica sentimentele şi ideile, e evident că pentru ca discursul nostru să fie eficace trebuie să-l figurăm, adică să-i dăm caracteristicile sentimentelor noastre[27].

---

ales în spaţiul de cultură anglo-american, de la „imagismul" anilor 1910 la şcoala de la *The Black Mountain Review* – până şi această notă ar trebui revizuită.

[26] Cf. Jean Cohen, *op. cit.*, p. 201.

[27] *Apud* G. Genette, *Figuri*, traducere de Angela Ion şi Irina Mavrodin, Editura Univers, Bucureşti, 1978, p. 96.

Astfel, elipsa ar figura o pasiune atât de violentă şi manifestată atât de rapid, încât cuvintele nu i se mai pot sincroniza, repetiția ar fi semnul expresiv al omului pasionat, inversiunea corespondentul lingvistic al unei emoții care răstoarnă ordinea lucrurilor etc.

Zona problematică în care intrăm astfel nu este însă atât de arbitrară şi impalpabilă pe cât pare. Ceea ce-l discreditează pe Lamy este mentalitatea sa mecanicistă a relaționării afectelor cu sintagmatica limbajului. Cartezianismul logic al secolului al XVII-lea promovează în orice act de cunoaştere un *ésprit de géometrie* ce poate atinge excesul. Spiritul de finețe al lumii moderne a făcut, la rândul lui, descoperiri interesante, ce ating în câteva puncte şi problema limbii poeziei.

Într-un volum al lui B.L. Whorf, intitulat *Limbaj, gândire şi realitate* (1956) – pe care Jakobson îl citează nu odată în studiile sale – suntem asigurați:

> Ființa omenească pare să asocieze între ele, în serii lungi, senzațiile de *strălucitor*, *ascuțit*, *tare*, *înalt*, *uşor*, *repede*, *ridicat* (ca tonalitate), *îngust* şi altele, iar, pe de altă parte, în alte serii lungi, senzațiile de *întuneric*, *cald*, *facil*, *moale*, *teşit*, *jos*, *greu*, *încet*, *scăzut* (ca tonalitate), *larg* etc.[28].

S-ar putea deci ca sinestezia – manifestată prin metafore absurde din punct de vedere senzorial – să aibă la bază o motivație corporală logic imposibil de exprimat. Dar sunt multe alte lucruri care, în limbaj, nu pot fi comunicate pe o cale rațională, logică.

Opinia că atmosfera sumbră, apăsătoare, lugubră, a poemului *Plumb* de Bacovia se datorează şi prezenței repetate în unele cuvinte a sunetului *u* e unanim cunoscută. Dar este oare *u* o vocală cu un timbru atât de special, încât să determine tonusul afectiv al unei întregi poezii? Într-o mai veche lucrare de fonetică, academicianul Alexandru Rosetti îl aminteşte pe H.

---

[28] *Apud* J. Cohen, *op. cit.*, p. 199.

Wissemann care, în anii ‘50, „a arătat în baza unor experienţe cu mulţi auditori, că vocalele *i*, *ü*, *ç*, de exemplu, sunt considerate drept sunete clare şi înalte, *o*, *u* sunt sunete sumbre şi profunde, fricativele, sunete succesive etc.”[29].

Următoarele observaţii ale lui Jakobson pot nuanţa în şi mai mare măsură problema:

---

[29] Al. Rosetti, *Introducere în fonetică*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1967, p. 101. De adăugat aici că problema caracterului motivat al sunetelor e dezbătută sumar şi de Solomon Marcus în *Poetica matematică* (Editura Academiei, Bucureşti, 1970). Reproduc – în special pentru interesul pe care-l prezintă ultima frază – un pasaj din secţiunea *Structura muzicală a poeziei*: „Cercetările întreprinse de savanţi ca Sapir, Newman, Wisseman, Chastaing, Fonagy, cercetările mai vechi ale formaliştilor ruşi, au stabilit, pe diferite căi, cea de-a doua funcţie a sunetelor în poezie. Consoanele dure domină în poemele care exprimă o mânie, cele moi sunt preferate în poemele de tandreţe; R dental şi rulat este masculin, L este feminin, I este uşor, rapid şi subţire, U este sumbru. Metafora fonetică are o solidă bază în realitatea fizică a sunetelor şi, după cum au arătat experienţe efectuate în numeroase ţări, această bază nu este de natură acustică, deci senzorială, ci de natură articulatorie, motoare, ea se sprijină deci nu pe felul cum percepem sunetele, ci pe modul în care le emitem” (pp. 25-26). Fiind legat de dimensiunea corporală a actului fonetic, simbolismul sonor nu trebuie, aşadar, raportat la limbajul în starea sa realizată, ci la premisele lui. Ceea ce poate însemna că motivarea poetică nu trebuie căutată în expresia lingvistică, ci dincoace de ea, în eul emiţător şi mecanismele subraţionale ale mesajului transmis. Motivarea nu este – după părerea mea – o problemă retorică, ci una de competenţa ontologiei poetice.

Chestiunea simbolismului fonetic, a motivării sunetelor şi a posibilităţii existenţei unui limbaj natural, care să se identifice prin expresia sa acustică cu obiectul despre care vorbeşte, e deosebit de complexă. Au avut-o şi o au în vedere poeţii, lingviştii, teoreticienii literaturii, specialiştii în filosofia limbajului. Un eseu deosebit de incitant asupra simbolisticii vocalelor în limba germană, şi nu numai, a scris, de pildă, prozatorul Ernst Jünger. Iată doar câteva dintre observaţiile lui: „Aşa cum vocalele vădesc în-de-ele însele amplitudini, la fel şi între ele, în cadrul acestei mari amplitudini se poate face observaţia generală că A şi O înclină spre lucrurile înalte şi alese, I şi U spre cele mai joase şi întunecate, iar E pare să păstreze calea de mijloc. Lumii lui A şi O i se adaugă cea a lui I şi U, iar atunci răsună nu numai deosebirile între înălţime şi adâncime, sus şi jos, flacără şi beznă, ci şi acelea dintre sfera maternă şi cea paternă” (*Laudă vocalelor*, în *Secolul 20*, nr. 325-326-327, f.a., p. 95). În replică la punctul de vedere european al lui Ernst Jünger, poeta Grete Tartler semnează în acelaşi număr al revistei o *Laudă a consoanelor*, având ca spaţiu de explorare limba arabă şi în general limbile orientale.

Au scris, printre alţii, poeme dedicate sunetelor limbii şi valorilor lor Rimbaud, Josef Weinheber, Pierre Emmanuel ş.a. Vezi un grupaj pe această temă, în traducerea lui Ştefan Augustin Doinaş, în revista mai sus citată.

O cercetare ca şi exhaustivă a istoriei motivării limbajului în filosofie, lingvistică şi creaţia literară propriu-zisă o reprezintă volumul lui Gérard Genette *Mimologiques. Voyage en Cratylie* (Éditions du Seuil, Paris, 1976). Problematica abordată în acest volum fiind deosebit de complexă, o descriere a conţinutului său ar depăşi cu mult cadrul acestei discuţii. Am preferat simpla lui semnalare.

În două cuvinte polare, raportul fonematic poate să corespundă opoziției semantice, ca în rusescul *deni* (zi) şi *noci* (noapte), cu vocala clară (deschisă) şi consoanele ascuțite în cuvântul diurn şi cu vocala corespunzătoare gravă în denumirea nocturnă. O întărire a acestui contrast prin încadrarea primei noțiuni cu foneme „clare” şi ascuțite, spre deosebire de mediul fonematic sumbru (grav) al celui de-al doilea cuvânt, face ca sunetul să devină de-a dreptul un ecou al sensului. În franceză însă, în cuvintele *jour* şi *nuit*, vocalele grave şi cele acute sunt invers distribuite. Astfel încât Mallarmé, în *Divagations*, acuză limba sa maternă de perversitate înşelătoare, fiindcă atribuie zilei un timbru întunecat şi nopții un timbru luminos[30].

Ce îndreptățeşte, totuşi, o astfel de acuzație? Vorbirea comună, ca şi proza de altfel (şi trebuie să ținem aici seama de faptul că în vremea când scria Mallarmé, narațiunea „artistică” abia începea să se constituie prin demersurile romanului naturalist al lui Zola, iar proza încă mai putea să însemne o vorbire „gen monsieur Jourdain”), se identifică sferei „universalului reportaj”. Cuvântul poate fi „brut sau imediat” în calitatea lui de formă instrumentalizată, cognitivă, sau „esențial”, primordial, absolut în spațiul poeziei. Mult discutata operație de purificare, abstractizare şi aneantizare a cuvântului pe care ar fi întreprins-o Mallarmé în textele sale este urmarea încercării de a rezolva o situație dramatică a poeziei dintotdeauna: semnul lingvistic este arbitrar, iar actul poetic nu poate fi conceput decât în cadrele unui limbaj motivat, în care – pentru a relua exemplul anterior – cuvântul *jour* să evoce prin luminozitatea lui sonoră ziua şi nu noaptea, făcând astfel posibil sentimentul cititorului că rostirea lirică e un act sinonim cu însăşi facerea lumii.

---

[30] R. Jakobson, *op. cit.*, în lucr. cit., p. 117.

S-a spus nu de puține ori, în discuții dintre cele mai curente asupra poeziei, că poetul nu scrie cu cuvinte, ci cu... lucruri[31]. Sensul acestei metafore critice e tocmai acesta: cuvintele poetului vor să pară că numesc pentru întâia oară lucrurile. Cazul lui Mallarmé e însă altul. El ar fi dorit să scrie nu cu lucruri, ci cu ideile, conceptele lucrurilor, cu neantul primordial din care acestea s-au întrupat.

Mai mult decât atât: aici nu intră în discuție vocabularul originar al unei limbi sau alteia, ci *logos*-ul, ideea unui cuvânt universal, de dinaintea Babilonului lingvistic al colectivităților etnice. În stilul lui eseistic prețios şi obscur, Mallarmé e, totuşi, cât se poate de clar în formularea acestui deziderat:

> Limbile imperfecte prin aceea că mai multe, lipseşte cea supremă: a gândi fiind a scrie fără accesorii, nici şuşoteli, dar cuvântul nemuritor fiind încă tăcut, diversitatea, pe pământ, a idiomurilor împiedică pe oricine să profereze vorbele care altfel ar fi, printr-un tipar unic, adevărul însuşi[32].

Singură poezia poate deveni acea limbă care aspiră să ajungă la „limba supremă", perfectă, identică cu adevărul prim – aceasta este credința lui Mallarmé.

Maurice Blanchot merge cu propria-i interpretare a afirmațiilor mallarméene şi mai departe:

> Suntem, aşadar, ispitiți să spunem că limbajul gândirii este, prin excelență, limbajul poetic, şi că sensul, noțiunea pură, ideea trebuie să

---

[31] „Poeții sunt nişte oameni care refuză *să utilizeze* limbajul. [...] Poetul s-a retras brusc din limbajul instrumental; el a ales pentru totdeauna atitudinea poetică potrivit căreia cuvintele sunt considerate ca lucruri şi nu ca semne. Căci ambiguitatea semnului implică posibilitatea nestânjenită de a trece prin el ca printr-un geam şi de a urmări prin el lucrul semnificat sau de a-ți întoarce privirea spre realitatea lui şi de a-l considera ca obiect" (Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris, 1966, p.17).

[32] St. Mallarmé, *Criză de vers*, în *Divagații. Igitur. O lovitură de zaruri*, Editura Atlas, Bucureşti, 1997, p. 149 (traducere de Ioana Diaconescu şi Mihnea Moroianu).

devină preocuparea poetului, fiind singurele care ne eliberează de povara lucrurilor, de informa plenitudine naturală”[33].

Dar nu e vorba aici numai de credința lui Mallarmé în posibilitatea unui discurs liric care să se confunde cu tăcerea limbajului originar. Poezia s-a hrănit multă vreme, şi înainte şi după Mallarmé, din această nostalgie a limbajului adamic, în care cuvintele ar fi lucrurile înseşi, adică *mimesis*-ul absolut în toată puritatea lui.

Ştim că ideea limbajului originar e o utopie. Dar poezia – doar o parte a ei, nu trebuie să uităm acest adevăr – îşi asumă această utopie. Utopia unui limbaj nearbitrar, în care sunetul să nu mai fie rupt de sens, în care rostirea poetică să fie un cântec vorbit, inteligibil şi ininteligibil în acelaşi timp, din care se naşte Lumea. Roland Barthes arată:

> Funcția poetică, în cel mai larg sens al termenului – s-ar defini astfel printr-o conştiință cratileană a semnelor, şi scriitorul ar fi recitatorul acelui uriaş mit secular ce spune că limbajul imită ideile şi, spre deosebire de preceptele ştiinței lingvistice, semnele sunt motivate[34].

Dar până şi morfo-sintaxa ipotetic optativă a acestor aserțiuni barthesiene arată că aici e vorba de aspirații şi de idealuri ultime, pur teoretice. Eşecul căutărilor lui Mallarmé, ca gânditor şi poet, apare din imposibilitatea constituirii unei ontologii absolute a limbajului. Nu este vorba aici de o ontologie deterministă, pozitivistă, ci de o ontologie a esențelor, cu o valoare atemporală şi anistorică, în care versul, „complementul superior”, să răscumpere filosofic „defectul limbilor”, al eterogenității limbajelor. Pentru că tocmai această imperfecțiune a mijloacelor noastre sonore organizate de comunicare face versul posibil şi,

---

[33] Maurice Blanchot, *Experiența lui Mallarmé*, în *Spațiul literar*, traducere şi prefață de Irina Mavrodin, Editura Univers, Bucureşti, 1980, p. 32.

[34] Roland Barthes, *Proust şi numele*, în *Romanul scriiturii* (antologie), traducere de Adriana Babeți si Delia Şepețean-Vasiliu, Editura Univers, Bucureşti, 1987, p.189.

înainte de toate, în concepția lui Mallarmé, necesar. Numai prin poezie se poate reveni la originile limbajului, numai poeții sunt în stare să depășească, prin necesitatea versului, caracterul arbitrar al oricărei comunicări verbale. Ulterior, această idee a poetului francez a devenit una din „prejudecățile" esențiale nu doar ale poeziei moderne, ci și ale lecturii moderne specializate.

SUBTILITĂȚILE LUI GENETTE. Se poate pune mai departe întrebarea: ce tehnici, ce strategii de anulare a arbitrarului semnului lingvistic pot folosi poeții? Potrivit lui Gérard Genette, autorul studiului *Limbaj poetic, poetică a limbajului* (1969), există mai întâi mijloacele cele mai la îndemână, pe care le oferă limba naturală însăși: onomatopeele, mimologismele, armoniile imitative, alte forme de expresivitate fonică (repetarea lui *u* din *Plumb*-ul bacovian, de exemplu), grafică (caligramele lui Apollinaire) și tipografică (în poezia lui e.e. cummings), evocările prin sinestezie, asociațiile lexicale inedite (contaminarea semantică a unor termeni apropiați fonetic) etc.[35]. Efectele poetice motivante obținute prin aceste mijloace sunt însă prea elementare, prea facile, pentru că ele se află la îndemâna oricui. Un poet ca Valéry, de pildă, le privește cu mefiență.

Motivarea limbajului în poezie se poate realiza și prin modificarea relațiilor dintre semnificant și semnificat. Când între sunet și sens apare o coliziune, ca aceea remarcată de Mallarmé în cazul cuvintelor *jour* și *nuit*, poeții pot apela la paleative fonologice, înconjurând termenii care nu se supun motivației naturale a limbajului cu grupuri sonore care le conferă această calitate. Jakobson arată că în franceză cuvântul *jour* ar putea fi plasat într-un context dominat de foneme ascuțite, iar cuvântul *nuit*,

---

[35] Valéry și, mai apoi, Jakobson au acordat o atenție deosebită poemului *Corbul* al lui E.A. Poe. Jakobson observă prezența în text a unei serii întregi de paranomasii (cuvinte cu sunete similare atrase în aceeași sferă de înțeles) ingenioase, directe, inverse sau aliterative. În versurile „and the raven, never flitting, still is sitting, still is sitting / On the pallid bust or Pallas just above my chamber door" se contaminează semantic prin asemănare fonetică *raven* și *never*, *flitting* și *sitting*, *pallid* și *Pallas*, *bust*, *just* și *above*. „Șederea la nesfârșit a oaspetului sinistru", în ciuda implorărilor subiectului liric, se explică și la acest nivel al acumulărilor paranomasice. Pentru amănunte, vezi R. Jakobson, *op. cit.*, în lucr. cit., pp. 114-116.

dimpotrivă, între termenii compuşi din elemente vocalice grave. În felul acesta semnificatul e apropiat de semnificant.

Dar există şi situația inversă, în care semnificantul e coborât la semnificat. Genette identifică două tipuri de modificări care pot fi operate asupra semnificantului: de ordin morfologic şi de ordin semantic. La nivel morfologic, poeții se străduiesc să modifice formele existente sau chiar să construiască altele noi. În poezia franceză poeți ca Fargue sau Michaux excelează în acest tip de invenție. Pentru poezia românească, Nicolae Manolescu (*Despre poezie*, 1989) dă exemplul unor autori ca Ion Gheorghe, Nichita Stănescu şi Gheorghe Tomozei care recurg în multe texte ale lor fie la schimbarea categoriei gramaticale, fie la schimbarea clasei gramaticale. Criticul situează aceste procedee în categoria mai largă a *agramaticalităților*, în care pot fi incluse şi unele procedee sintactice ca enumerația haotică (prezentă în poemul *Ulise* al lui Voronca), elipsa, inversiunea, tautologia, simetria etc.

În ce priveşte posibilitățile semantice ale modificării semnificantului, acestea se constituie în cea mai importantă clasă de procedee motivante: *tropologismele.* Mijlocul cel mai substanțial şi cel mai răspândit de motivare semantică a semnului lingvistic e – după părerea lui Genette – figura retorică. Cu alte cuvinte, limbajul figurat e un limbaj motivat.

Cred că în punctul acesta contradicția nu mai poate fi evitată. Pentru că nu putem să uităm că foarte multă vreme – şi Genette ştie acest lucru – figura a fost concepută ca un auxiliar al sensului, limbajul poetic fiind înțeles nu ca un limbaj motivat, propriu unui tip de sensibilitate care se exprimă în mod natural astfel, ci ca un limbaj „ornat”, traductibil – grație unui inventar determinat de procedee – din sfera vorbirii alese în cea a vorbirii comune.

Surprinzător e faptul că pentru a-şi argumenta afirmația referitoare la caracterul motivat al figurii, poeticianul francez apelează la un exemplu din spațiul poeziei clasice, în care toate procedeele erau, cum ştim, strict controlate. Iată considerațiile sale:

> A spune *flamme* pentru a desemna flacăra şi *amour* pentru a desemna dragostea, înseamnă a te supune limbii, acceptând cuvintele arbitrare şi tranzitive pe care ni le impune ea; a spune *flacără* pentru *dragoste* înseamnă a-ţi motiva limbajul (spun *flacără* pentru că dragostea arde) şi prin chiar aceasta, a-i da densitatea, relieful şi acea existenţă substanţială care-i lipsesc în circulaţia cotidiană a *universalului reportaj*[36].

Totuşi, a spune că orice figură e motivată, deci nearbitrară şi ontologic necesară în cadrul unui text, pentru că ea e urmarea unui act de alegere a unui alt cuvânt decât cel care în mod normal desemnează un obiect, mi se pare a te lansa într-o speculaţie seducătoare dar prea puţin întemeiată pe realitatea faptelor. Când Rimbaud, în *Iluminările* sale, îşi propunea să atingă „necunoscutul" şi să producă „viziuni" (poetice) prin „dereglarea tuturor simţurilor" poate că, inconştient, problema lui era una a motivării limbajului prin propria sa corporalitate. Sinesteziile lui Rimbaud, vertigiile sale semantice au probabil o motivare senzorială, au fost, adică, trăite. Alchimia verbului este în cazul lui o alchimie a simţurilor. Problema motivării nu cred că este o simplă problemă semantică, ci reflexul unei condiţionări ontologice a actului poetic[37].

---

[36] G. Genette, *op. cit.*, p. 236.

[37] Această idee despre motivare pare să o împărtăşească şi Jean-Pierre Richard într-un studiu pe care i-l dedică poetului: *Rimbaud sau poezia devenirii* (în volumul *Poezie şi profunzime*, Editura Univers, Bucureşti, 1974). Criticul francez ajunge în finalul consideraţiilor sale la concluzia că Rimbaud „triumfă într-un singur domeniu, ajunge să găsească «*ritmuri instinctive*»: domeniul limbajului şi al creaţiei poetice" *(op. cit.*, p. 275). El arată mai departe că poezia lui Rimbaud realizează o îmbinare între spontaneitate (materialul psiho-senzorial al experienţei) şi formă (limbajul) pe care nu o vom mai întâlni niciodată la un alt poet. Cuvintele lui Rimbaud sunt produsul unei conjuncţii între „ştiinţă", „eleganţă" şi „forţă", ele exprimă o nerăbdare de a fi în acelaşi timp verbală şi corporală, sunt motivate, cum am spus, ontologic şi nu tehnic.

Jean-Pierre Richard explică astfel această situaţie: „Ele [cuvintele] verifică, în fond, definiţia pe care a dat-o Rimbaud viitorului limbaj: «de la suflet *la suflet, rezumând totul* – miresme, sunete, culori – va fi gândire ce se agaţă de altă gândire şi trage de ea». Parcă aici cuvintele se unesc unele cu altele, dar o fac în funcţie de depărtarea dintre ele, în funcţie de libertatea, de caracterul lor net şi solitar. Între ele nu sunt ceţuri verbale, deasupra lor nu e nimic abrupt, nicio unitate formală; nu există adverbe de legătură; însuşi adjectivul, departe de a vaporiza substantivul, ca la Baudelaire, îl izolează şi îl închide în ciudăţenia sa. Distanţa căscată de această ciudăţenie între cuvinte produce *agăţarea* şi *tragerea*, zguduirea

A spune *flacără* „pentru că dragostea arde” înseamnă a face abstracție tocmai de individualitatea irepetabilă a sentimentului tău. „Flacără” pentru „dragoste” e o metaforă atât de uzuală, încât caracterul figurat al substituirii nici nu mai este simțit ca atare de cititorul de poezie. În clasicism nu putea fi altfel. Nu cred că atunci această metaforă prezenta un grad mai ridicat de prospețime decât astăzi.

Ultimul act de generozitate al lui Genette față de problema motivării e să afirme că esențialul operației de răscumpărare a defectului limbajului natural (arbitrarul semnului lingvistic) constă „în atitudinea de lectură pe care poemul reuşeşte (sau, mai adeseori, nu reuşeşte) să o impună cititorului...”[38]. După cum vedem, lucrurile se complică şi mai mult. Aproape că nu mai ştim ce trebuie să înțelegem prin motivare. Dincolo de faptul că punerea în discuție a atitudinii cititorului față de text exprimă o schimbare a perspectivei din planul creației în cel al receptării, e cel puțin derutantă această voință a extrapolării cu orice chip, asupra întregului domeniu al poeticului, a unui mod particular de a gândi şi a face poezia.

Este adevărat că o parte din poezia zilelor noastre îşi întemeiază mai departe demersurile pe utopia unui limbaj poetic unitar, deşi variat şi variabil, omogen, deşi difuz şi nuanțat, totalizant, metafizic, simbolic, cu aspirații orfice. Motivarea limbajului este, într-adevăr, o problemă fundamentală a poeziei, dar nu şi a poeziei în toată diversitatea ei, şi aici trebuie să ne despărțim de poziția lui Gérard Genette.

NEAJUNSURILE ESENȚIALISMULUI. De multe ori, şi cu o incontestabilă evidență odată cu a doua jumătate a secolului trecut, poezia s-a simțit obligată să coboare din turnul de fildeş al sensului absolut şi

---

îndepărtată a unei semnificații care sfârşeşte prin a circula din termen în termen şi de a crea forma dinamică a unității de-a lungul poemei. Nimic nu se aseamănă aici cu profunzimea răsunătoare a lui Baudelaire, nici cu unitatea mistică a «tuturor rândurilor topite într-unul», nici cu micile explozii subiacente «zdrăngănite în jurul» poemei mallarméene. La Rimbaud, sensul poetic se frânge de fiecare dată şi totuşi se continuă, se propagă din cuvânt în cuvânt ca acest «influx de forță şi gingăşie reală» descoperit de Rimbaud la sfârşitul textului *Une Saison en Enfer*; înaintarea lui seamănă cu fulgerătorul progres al unei *fraternități* verbale” (*ibidem*, pp. 275-276).

[38] G. Genette, *op. cit.*, p. 237.

primordial, în stradă sau în incinta domestică a vorbirii cotidiene. Au apărut astfel o poezie a cotidianului şi a vieții empirice, un „biografism" liric şi o poezie obiectivistă, o poezie „de notație" şi o „inginerie poetică" (grupul „Oulipo", spre exemplu). Există, apoi, poezia lui Brecht, William Carlos Williams, Francis Ponge, e.e. cummings, Cesare Pavese, Kavafis, Prevért (inclus absolut arbitrar de Hugo Friedrich în sistemul său), Queneau, Voznesenski, poezia *beat* americană şi „clocotrismul" iugoslav, ironismul lui Nicanor Parra şi „anecdotismul" lui Robert Frost. Există, la noi, poezia lui Mircea Ivănescu şi a lui Virgil Mazilescu, a lui Victor Felea, Petre Stoica şi Constantin Abăluță, o poezie ivită in jurul anilor '80 a „Cenaclului de luni" şi a „Grupului de la Braşov", direcții lirice pentru care problema limbajului adamic, a logosului originar nu se mai pune. Sau, dacă această problemă se pune, ea trebuie avută in vedere doar în sensul pastişei, al ironiei şi al parodiei, în orice caz al relativizării. Iată aşadar că lucrurile se complică destul de mult, inclusiv la nivel axiologic.

În ce mă priveşte, nu cred că René Char e un poet mai valoros şi mai profund decât Francis Ponge. Nu mi se pare că Pierre Emmanuel e un mare poet, iar Raymond Queneau un simplu experimentator care refuză să mai ia poezia în serios. Nici Blaga, în ciuda dimensiunii filosofice a poeziei lui, nu poate fi declarat un poet mai important decât Bacovia. Nici Nichita Stănescu nu este un creator mai adânc implicat în rosturile poeziei decât Mircea Ivănescu. Şi aşa mai departe. A pune semnul egalității între poezie şi metafizică, transcendență, magie sonoră, idealism, metaforă, orfism, vizionarism, impersonalitate, autoreflexivitatea discursului şi motivarea limbajului înseamnă a recunoaşte adevărul unui anume tip de creație lirică. A reduce întreaga poezie la acest adevăr mi se pare un demers deosebit de riscant.

Determinarea trăsăturilor definitorii ale limbajului poetic nu depinde numai de capacitatea de a găsi nişte invariante sau nişte principii generale ce pot fi apoi ilustrate prin tehnici şi procedee specifice unor curente, mişcări, şcoli literare, individualități lirice. Poziția pe care te situezi pentru a emite un punct de vedere asupra poeziei s-ar putea, de asemenea, să fie foarte importantă. Nu trebuie scăpat din vedere nici faptul că orice

ideologie dominantă este o ideologie a principalului, când secundarul (fenomenele „marginale” şi nespectaculoase) poate reprezenta o manifestare la fel de consistentă[39]. Unde trebuie să te găseşti pentru a observa mai bine topografia limbajului poetic, înăuntru sau în afara lui?

Genette dezvoltă o ipoteză teoretică avându-şi rădăcinile în scrierile lui Mallarmé. El vrea să investigheze poezia din exterior, ca simplu observator neimplicat în practica reală a creației, dar se găseşte, de fapt, şi în interiorul ei, pentru că duce mai departe premisele ideatice ale unui poet. Or, concepția unui poet asupra poeziei este întotdeauna concepția sa particulară, subiectivă. Şi e normal ca un poet să gândească poezia ca pe un domeniu ale cărui trăsături au rolul de a confirma însuşi tipul de creație lirică pe care îl propune el.

---

[39] Într-o carte intitulată *O teorie a secundarului. Literatură, progres şi reacțiune* (Editura Univers, Bucureşti, 1997), Virgil Nemoianu priveşte literatura ca pe un spațiu al unui discurs secundar care se opune discursurilor principale asupra realității aparținând filosofiei, ştiinței, politicii, istoriei etc. Acest conflict dintre principal şi secundar, caracteristic planului activităților textuale legate de realitate, poate fi însă identificat şi în spațiul interior al literaturii înseşi. Teoria formaliştilor ruşi a transformării câmpului literar prin uzurparea genurilor majore de către cele minore se înscrie într-o atare viziune explicativă. Ce mi se pare important de reținut e faptul că secundarul se poate dovedi un domeniu deloc de mică anvergură, caracterizat prin propria sa plenitudine, prin propria sa complexitate. Chiar dacă următoarele observații ale lui Virgil Nemoianu au o valoare generală şi ele ridică semne de întrebare asupra spațiului mare al reflecției intelectuale, substanța lor nu poate exclude din discuție nici dilemele, nici contradicțiile poeziei. Merită să reflectăm asupra acestui pasaj: „Câteodată ne poate părea dificil să hotărâm dacă în centrul existenței se află nimicul sau o absență, după cum ar vrea scepticii dogmatici moderni să ne facă să credem, sau dacă acel centru este chiar deplinătatea ordonată sau soliditatea bine structurată, pe care au descris-o multe gândiri filosofice de primă mână – platoniciană, tomistă, hegeliană –, dar ar trebui să putem recunoaşte fără nicio dificultate că, oricare ar fi natura acelei inimi interioare, zonele din imediata ei apropiere şi adiacente centrului sunt cele locuite de pluralitate şi imperfecțiune, de diversitate şi secundar, de disperare şi concretețe, de inconsecvență şi detaliu, de varietate, digresiune şi alienare. Aceste lucruri circumscriu esența existenței şi sunt strâns legate de ea; după părerea mea, ne putem baza pe ele, chiar dacă se dovedeşte că trebuie să rămânem nesiguri în ceea ce priveşte esențialul, principalul şi centralul. Luptele multimilenare pentru cucerirea acelei mici zone de centralitate fundamentală i-au făcut adesea pe gânditori să ignore sau să subestimeze domeniile mai ample şi mai accesibile ale secundarului. Este o atitudine negativă şi regretabilă, care ne apare cu atât mai gravă, cu cât ne gândim că, probabil – şi foarte plauzibil de altfel –, unicul nostru acces la esențial şi principal se poate realiza doar prin zona secundarului şi cu ajutorul strategiilor indirecte” (prefață la *op. cit.*, pp. 8-9).

Pentru a înțelege exact legătura dintre acest pasaj şi discuția noastră, e suficient să-i înlocuim pe gânditorii pe care îi are în vedere Virgil Nemoianu cu criticii şi teoreticienii literari.

Limbajul general al poeziei moderne nu se identifică numai cu limbajul motivant al poeziei lui Mallarmé. Modelul interpretativ pe care ni-l propune Genette este modelul poeziei pure, ermetice, bazat pe o ontologie de tip platonician. Viziunea lui Jakobson nu este mai puţin discutabilă. Teoria paralelismelor şi a similarităţii nivelelor de structurare a textului poetic o găsim – chiar dacă într-o formă nu la fel de nuanţată şi decisă – în scrierile lui G.M. Hopkins, acest mare liric englez al secolului trecut, rămas necunoscut în timpul vieţii, descoperit şi publicat abia după al doilea război mondial[40].

---

[40] Fragmentul citat de Jakobson în studiul său este absolut edificator. Iată ce scria Hopkins la 1865: „Partea artificială a poeziei (poate că am putea spune orice artificiu) se reduce la principiul paralelismului. Structura poeziei este o structură de paralelism continuu, de la aşa-numitul paralelism tehnic al poeziei ebraice şi de la antifoanele muzicii bisericeşti până la complicaţiile versului grec, italian ori englez. Paralelismul însă este în mod obligatoriu de două feluri: cu contraste bine marcate şi cu contraste de tranziţie sau cromatice. Numai primul tip, paralelismul evident, se referă la structura versului; el se manifestă în ritm, prin recurenţa unei anumite secvenţe de silabe, în metrică, prin repetarea unei anumite secvenţe de ritm, în aliteraţie, în asonanţă şi în rimă. Forţa *recurenţei* constă în posibilitatea de a da naştere unei recurenţe sau unui paralelism corespunzător realizat prin cuvinte şi prin gândire. Ca să spunem lucrurilor pe nume, referindu-ne mai mult la tendinţă decât la rezultatul invariabil, paralelismul cât mai pronunţat în structura execuţiei sau în structura limbajului emfatic dă naştere unui paralelism mai pronunţat al cuvintelor şi al înţelesului. De tipul paralelismului marcat sau puternic ţin metafora, similitudinea, parabola etc., care caută efectul în lipsa de asemănare dintre lucruri” (*apud* R. Jakobson, *op. cit.*, în lucr. cit., p. 110).

Câteva observaţii asupra acestui punct de vedere mi se par necesare. Hopkins a fost toată viaţa sa prelat. Valorificarea unui filon anume al poeziei e destul de vizibilă aici. Poezia religioasă, ca şi poezia populară – asupra căreia îşi extinde analizele Jakobson – pot fi ambele caracterizate de prezenţa unor structuri realizate prin paralelism elementar, dar procedeul acesta poate avea aici o motivare psihologică, nu estetică. Întărirea mnemotehnicii prin versificare e, în culturile vechi, o practică curentă. La fel, paralelismul poate să fie doar un adjuvant al mai uşoarei rememorări şi reproduceri. Sigur, n-ar trebui să ne surprindă faptul că un principiu practic se poate transforma, cu timpul, prin schimbarea funcţiei textului, într-un principiu estetic. Cert e că generalizarea lui Hopkins porneşte de la observaţii parţiale şi reductive. Când se gândeşte la „complicaţiile” versului englez, el îi exclude desigur din discuţie pe antecesorii săi Wordsworth şi Bridges, care scriseseră un cu totul alt gen de poezie. Mai e de remarcat şi faptul că Hopkins nu are în vedere aici decât poezia versificată şi ritmată, ceea ce este încă o reducţie. Lucrurile nu pot

Însă „capacitatea sa extraordinară de a înțelege structura poeziei” – sesizată de Jakobson – s-ar putea să fie, în realitate, doar capacitatea sa de a percepe şi pune în termeni caracteristicile unei forme de poezie, cea simbolistă, pe care el însuşi a practicat-o. Cert este că teoria lui Hopkins e cel mai bun model explicativ al propriei sale creații[41], iar ipoteza lui Jakobson – verificabilă într-adevăr şi pe textele poeziei populare – e doar o ipoteză imperfectă, parțială, cum am şi văzut după confruntarea ei cu poemul *Feude* al lui Bacovia.

Când, la începutul prezentelor considerații, sugeram că limbajul poetic, aşa cum este el conceput astăzi de mulți poeticieni şi stilisticieni, constituie, de fapt, rezultatul unei asimilări şi dezvoltări în tot câmpul poeziei moderne a ideologiei simboliste, nu mă aflam încă în posesia argumentelor de mai sus. Acum situația pare ceva mai clară. Jakobson şi Genette repun în circulație puncte de vedere simboliste cu privire la structura textului şi funcția limbajului poetic. Pentru Jean Cohen limbajul poeziei în general îşi găseşte împlinirea în formele fonosemantice şi sintactice ale aceluiaşi curent. Investigația sa asupra metamorfozelor prin care trece limbajul în poezia franceză se opreşte la Rimbaud, Verlaine şi Mallarmé, dar cartea pe care a scris-o se numeşte *Structura limbajului poetic*, fără nicio altă specificare.

Concepția lui Hugo Friedrich va reveni în discuția noastră. Însă faptul că limbajul poeziei de la 1900 încoace reprezintă o prelungire şi dezvoltare a unui vocabular şi gramatici „simboliste” e pentru romanistul german în afara oricăror îndoieli.

Mai trebuie adăugat încă ceva: riscul unor astfel de viziuni „esențialiste” constă în a face din manifestările determinate istoric ale limbajului poetic de până la simbolism şi modernism doar nişte cazuri exterioare

---

fi totuşi absolutizate, pentru că însuşi autorul teoriei se referă în ceea ce susține „mai mult la tendință decât la rezultatul invariabil”.

[41] Poezia lui Hopkins e destul de puțin cunoscută la noi. Cititorul îşi poate face o idee despre configurația ei parcurgând textele traduse de A.E. Bakonsky în *Panorama poeziei universale contemporane* (Editura Albatros, Bucureşti, 1972). Prezentarea făcută poetului este, de asemenea, demnă de toată atenția. Cf. pp. 340-345.

adevăratului lirism – lirismul pur fiind, cum s-a spus, marea descoperire a poeziei din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Atunci să aibă dreptate G.R. Hocke? Nici concepţia autorului *Manierismului în literatură* nu este scutită de excese. Pentru că, pe de altă parte, fizionomia estetică a poeziei moderne nu poate fi explicată numai ca o confirmare şi amplificare a asianismului antic şi a manierismului poetic al perioadei 1520-1650.

3. Modelul Bousoño şi implicaţiile sale

SUBSTITUIRE, MIMESIS ŞI IRAŢIONALISM. În *Teoria expresiei poetice* (1952), poetul spaniol Carlos Bousoño, contemporan cu evoluția poeziei de la suprarealism încoace, analizează limbajul poetic prin grilele unei hermeneutici psihologice şi psihologizante. Stricta abordare lingvistică sau stilistică a imanenței textelor e depăşită. Factorii extrinseci produsului literar ca atare par să fie chiar mai importanți decât cei intrinseci, ceea ce ține de specificul perspectivei de interpretare, psihologia fiind un domeniu în aceeaşi măsură al eului creator şi al subiectului receptor.

Deşi poet, şi încă unul autentic, Bousoño pare să nu urmărească în cercetarea sa doar o confirmare finală a unei pledoarii *pro domo sua.* Deşi poet integrabil în structura liricii moderne, aşa cum a determinat-o Hugo Friedrich, autorul *Teoriei expresiei poetice* face efortul de a nu ignora nimic din ceea ce, din punct de vedere liric, este posibil în limbajul literaturii.

Limbajul explicativ utilizat, conceptele operatorii sunt noi. Ideea de figură sau de procedeu literar este înlocuită cu ideea de *substituire.* Nu poate exista literatură în afara unor obligatorii operații de înlocuire al unui *substituit* (noțiune aproximativ corespunzătoare cuvântului obişnuit) printr-un *substituent* (figură, procedeu, mijloc artistic, semnificant). Bousoño nu se mulțumeşte însă doar cu transformarea terminologică a unei foarte vechi mentalități binare. Alte două constante ale raportului eu liric – text – realitate – cititor sunt introduse în discuție: *modificatul* şi *modificantul*, factori aflați în strictă interdependență cu ceilalți doi, exteriori sau interiori textului, în funcție de necesitatea concretă a analizei.

Patrulaterul conceptual propus de poetul şi eseistul spaniol are, înainte de toate, avantajul supleței, implicând şi dezavantajul unei prea mari libertăți speculative. Bousoño e, şi el, adeptul existenței unei esențe a

poeziei. În prelungirea concepției lui Croce, poezia e, încă o dată, echivalată cu creația literară în întregul ei. Mai mult decât atât, şi în aceeaşi linie de ascendență (dar şi trimițând la Vico, de data aceasta), *poeticul* este văzut ca o constantă nu doar a literaturii, ci şi a limbii, a comunicării instrumentale.

Faptul este valabil doar la un prim nivel al percepției critice. Pentru că altfel – arată Bousoño – diferențele dintre poezie şi limba de zi cu zi sunt (deşi doar cantitative) mari, adică absolute şi ireconciliabile. Dacă limbajul poeziei este individualizator şi deconceptualizant, apt *să comunice* un conținut psihic ireductibil, „limba însă nu poate transmite unicitatea, întrucât ea este generică, nici nu poate să redea sintactic acea complexitate (specifică textului liric, *n.m.*), deoarece ea este analitică"[42]. Poezia constituie, deci, un spațiu al universalității şi al sintezei, al particularului şi al transcendentului transindividual, ea e „expresia proprie a *lumii umane*, lumea în care se află omul şi nu alta ireală şi inventată"[43].

Când autorul vorbeşte despre o „expresie proprie" poeziei, el are în vedere tocmai faptul că, pentru poet, substituirea (utilizarea figurilor) nu este o operație „inginerească", tehnică şi conştientă, ci produsul unei intuiții obscure ce adecvează limbajul la natura configurației psihice individuale ce trebuie comunicată. Adevăratul limbaj al poeziei e, aşadar, limbajul figurat, emotiv[44]. Cum voi încerca să arăt în continuare, opinia aceasta e discutabilă.

Neconvingătoare mi se pare şi încercarea lui Bousoño de a repune în circulație vechiul concept aristotelic de *mimesis*. Poezia modernă – consideră eseistul spaniol – nu este „irealistă" (cum spunea Hugo

---

[42] Carlos Bousoño, *Teoria expresiei poetice*, traducere de Ileana Georgescu, Editura Univers, Bucureşti, 1975, p. 82.

[43] *Ibidem*, p. 130.

[44] Iată câteva dintre asertiunile autorului; „...procedeele nu sunt pentru noi [...] expresia *improprie* a unor conținuturi sufleteşti care pot fi exprimate în mod *propriu*. Se întâmplă contrariul: procedeele reprezintă *unica* expresie *proprie*, pertinentă şi limba, expresia *improprie* nepertinentă, a unor asemenea conținuturi"; „...poezia este un fenomen de exactitate şi de proprietate a expresiei"; „...poemul spune în mod adecvat ceea ce limba spune neadecvat" (pp. 89-90).

Friedrich), ea nu creează o lume nouă, necunoscută, aberantă. Ea reproduce – în grade diferite de rafinare, chiar până la nerecunoaştere! – realitatea omenescului, natura subiectivă individuală, acele componente psihice în care se poate citi reflexul unei atitudini faţă de viaţă şi de contextul istorico-social, „ea vrea să spună ceva posibil în lumea umană autentică”[45]. Irealismul poeziei e o iluzie întreţinută de neînţelegerea modurilor de constituire în poezia „contemporană” (cum numeşte autorul perioada dintre sfârşitul romantismului şi cel de-al doilea război mondial) a „imaginilor vizionare”, a „viziunilor” şi a „simbolurilor”. Această poezie este în esenţa ei „iraţională”, deşi... realistă şi, în ultimă instanţă, mimetică!

Iraţionalismul – urmare a unei crize intelectuale specifice şi a unui nou mod de a înţelege lumea – nu înseamnă cultivarea în poezie a iraţiunii, ci a emoţiei, care e superioară judecăţii. Dacă imaginea poetică tradiţională e raţionalistă şi descifrabilă în cadrul unui demers în care înţelegerea precede emoţia, imaginea iraţională modernă inversează raportul dintre cele două componente ale receptării. Asemănarea emoţională a termenilor conţinuţi în structura imaginii e aici fundamentală.

Spre deosebire de cei mai mulţi cercetători ai limbajului poeziei moderne, Bousoño este, se pare, adeptul ideii că şi acest limbaj, deşi fundamental diferit de cel tradiţional, e susceptibil de o „traducere” în termeni logici, cognitivi. Analizele de text confirmă această opinie, dar am impresia că ea nu poate fi susţinută decât din perspectiva unei abordări psihologizante. Realitatea obişnuită a receptării nu este un fenomen atât de psihologizat pe cât vrea să ni-l prezinte autorul. Când cititorul are o dublă pregătire, de stilistician şi psiholog, e însă altceva.

NOI PROCEDEE POETICE. Unul dintre meritele fundamentale ale viziunii integratoare pe care ne-o propune Bousoño constă în depăşirea unei foarte active mentalităţi parţialiste, exclusiviste, ce elimină din sfera

---

[45] *Ibid.*, p. 144.

intereselor sale cazul aşa-numitei *poetry of statement* (poezia fără imagini sau „enunțiativă”). Pentru teoreticianul spaniol această poezie directă, denotativă e doar rezultatul unei impresii grăbite a receptorului. Iluzia existenței acestui tip de poezie apare dintr-o eroare de percepție datorată absenței din nomenclatorul retoric a unor concepte care să denumească procedeele discrete, nu imediat sesizabile, ale poeziei dintotdeauna. Postulatul potrivit căruia nu există poezie fără substituire e sacrosanct. Acest postulat îl obligă pe Bousoño să lărgească sfera îndeobşte cunoscută a procedeelor poetice, prin încercarea de a identifica şi altele, unele specifice nu doar poeziei contemporane, ci şi celei tradiționale. Care sunt aceste necunoscute forme de substituire?

O primă categorie e descoperită în „dinamismul expresiv”, adică în corespondența dinamică dintre formă şi fond. Un enunț poetic care obligă la o lectură înceată ar fi caracterizat printr-un dinamism negativ, în care prezența dominantă a adjectivelor, adverbelor şi a repetițiilor impune încetinirea ritmului percepției. Dimpotrivă, dinamismul pozitiv e corelat cu lectura rapidă, cu apariția „unor noutăți ale semnificației” (atunci când în text domină verbele sau substantivele).

Discriminarea inițială e mai departe susceptibilă de multe alte nuanțări care ajung, în cele din urmă, să pună în discuție şi cazul gradației ascendente sau descendente (prima pozitivă, cealaltă negativă, din punct de vedere dinamic), raportat la un sistem de identificări intuitive în genul celor determinate de Whorf. Există, după Bousoño, două ecuații constitutive conştiinței şi psihologiei umane, care echivalează ideile de „înalt”, „sus”, „a urca” cu ideile de „bun” şi „vesel”. Opozitiv, seria „jos”, „în jos”, „a coborî” corespunde noțiunilor de „rău” şi „trist”. Să fie oare acestea nişte universalii ale percepției şi stărilor de spirit? Cred că ne aflăm mai degrabă în fața unor simple ipoteze.

Dinamismul expresiv s-ar încadra şi el în acele „imagini ale semnificantului” pe care le-a studiat, înaintea lui Bousoño, Dámaso Alonso

în volumul *Poezia spaniolă*[46]. Numai că formele rezultate din materia fonetică a versului, din ritm şi sintaxă caracterizează poezia în toată istoria ei, pe când imaginile produse prin dinamism par să fie atributul în special al poeziei moderne, în calitatea lor de expresii ale iraționalului.

Un procedeu generic neomologat de retorica clasică, deşi câteva dintre manifestările sale concrete au fost conceptualizate prin noțiunea de „paradox”, este *ruptura sistemului*.

Descoperirile lui Bousoño sunt de-a dreptul spectaculoase. Pornind de la constatarea că sistemul este o normă obligatorie de relații între doi termeni asociați automat grație unor reprezentări stereotipe care țin de experiență, instinctul de conservare, logică, simțul echității şi convențiile sociale, autorul arată că noile procedee poetice pot fi obținute prin insolitarea aşteptării cititorului ca lângă un termen *A* să apară un termen *a.* Înlocuirea lui *a* cu *b* rupe sistemul.

Iată două exemple: într-un vers de tipul „sosea nu grăbită, ci încântătoare” (referitor la o femeie), aşteptarea cititorului este perturbată de ocurența în locul adjectivului „înceată” (antonimul lui „grăbită”) a adjectivului „încântătoare”. Astfel, sistemul achiziționat de legături între contrarii e fracturat. Ruptura într-un sistem de reprezentări poate fi provocată şi prin enumerații în care termenii nu aparțin aceleiaşi sfere semantice. Următoarele versuri ale lui Pedro Salinas sunt, în acest sens, relevante:

Înflorirea ori desfrunzirea,
surori de valuri şi ierburi,
dimineți, păşuni pentru miei,
jucării de copii

---

[46] Cf. Dámaso Alonso, *Poezia spaniolă*, traducere şi prefață de Sorin Mărculescu, Editura Univers, Bucureşti, 1977, pp. 257-260 şi, în special, cap. III (*Funcția imaginativă a limbajului*) din *Anexe*. Este interesant de observat că „funcția imaginativă a limbajului”, aşa cum o concepe stilisticianul spaniol, e sinonimă cu aşa-numita „funcție motivantă” pe care Genette o descrie în studiul său, *Limbaj poetic, poetică a limbajului*, examinat anterior.

şi tăceri absolute.[47]

Modul de determinare a acestor noi procedee e însă, după părerea mea, amendabil. Cercetătorul părăseşte imanenţa textului şi adoptă o perspectivă exterioară, proprie receptorului. Figurile nu mai sunt definite din interior, ca fenomene semantice. Procedeele specifice operaţiilor de ruptură a sistemului sunt gândite în primul rând prin prisma efectelor lor psihologice. Condiţia semantică a figurii e astfel psihologizată abuziv.

Fără a intra în amănunte, am putea observa, pe de altă parte, că cele două exemple prezentate mai sus nu sunt decât nişte cazuri de realizare specifică fie a epitetului (epitetul dublu antinomic), fie a enumeraţiei (Leo Spitzer – citat de Bousoño[48] – propune pentru situaţii cum e aceea din versurile lui Pedro Salinas noţiunea de „enumeraţie haotică"). Cât despre „ruptura în sistemul alcătuit din fraze gata făcute" (vorbite sau literare), conceptul de „resemantizare", pus în circulaţie de formaliştii ruşi – Viktor Şklovski în special – se poate dovedi la fel de operativ în analizele concrete pe text.

SEMNE DE ÎNTREBARE. N-am insistat întâmplător asupra acestor aspecte ale studiului lui Carlos Bousoño. Problema poeziei „enunţiative" (sau „tranzitive", cum o numesc eu) e în momentul de faţă cu mult mai stringentă decât în anii '50 ai secolului trecut şi ea pretinde o examinare lucidă, obiectivă, lipsită de orice *partis pris* prejudiciator. Bousoño nu analizează în tratatul său decât fragmente, versuri, secvenţe din aşa-numita poezie lipsită de figuri retorice determinate. Ruptura sistemului şi dinamismul expresiv nu sunt, aşadar, pentru el, decât nişte procedee mai discrete, ţinând de aceeaşi sferă a imaginilor vizionare, proprii aceluiaşi iraţionalism verbal ce ar caracteriza poezia modernă în totalitatea ei.

---

[47] *Apud* C. Bousoño, *op. cit.*, p. 241 (traducere de Veronica Porumbacu).

[48] Carlos Bousoño, *op. cit.*, p. 241, nota 6.

Însă dacă ar fi să revenim la fragmentul din poemul lui Joel Oppenheimer menționat anterior sau la acest „hai-ku dilatat” semnat de William Carlos Williams:

Atâtea depind
de

o roabă
roşie

lucind de
apa
de ploaie

lângă

găinile
albe
(*Roaba roşie*)[49],

nu ştiu în ce măsură noile procedee determinate de Bousoño ne-ar mai putea ajuta în analiza strictă pe text.

Cea de-a doua lege a poeziei, legea asentimentului cititorului (care acceptă faptul că textul prezentat ca poezie este chiar o poezie), utilă eventual în acest caz, nu poate, totuşi, funcționa, din câte am înțeles, decât în corelație cu prima lege, cea a substituirii.

Totuşi, ce tipuri de substituri pot fi determinate în poemul de mai sus? Au fost ele descrise în inventarul de figuri al lui Bousoño? Şi dacă nişte procedee poetice identificabile nu există în text, dar sensibilitatea cititorului a fost afectată de lectura acestei poezii, putem oare să numim

---

[49] William Carlos Williams, *Poeme*, Editura Albatros, Bucureşti, 1971, p. 83 (traducere de Aurel Covaci).

„procedee” aceste reacții provocate de procesul de receptare? De unde ştim că textul lui William Carlos Williams este o poezie, ce-i acordă statutul de poezie şi, mai ales, ce-i conferă valoarea de poezie adevărată?

Să mai luăm un exemplu:

Ieri pe şoseaua națională şapte
Un automobil
Mergând cu o sută pe oră s-a năpustit
Într-un platan
Cei patru ocupanți ai săi au fost
Ucişi[50]

---

[50] Acest text – având la bază modelul informației jurnalistice – a fost inventat de Jean Cohen pentru a arăta efectul poetic al folosirii non-paralelismului. Autorul observă: „Evident, aceasta nu este poezie. Ceea ce arată clar că procedeul (dispunerea unui text oarecare sub formă de versuri – *n.m.*), fără ajutorul altor figuri, este incapabil să producă poezie. Dar, să observăm, această frază nu mai este nici proză. Cuvintele se însuflețesc, un curent le străbate, ca şi cum fraza, prin simpla virtute a decupajului său aberant, ar fi gata să se trezească din somnul prozaic” (*Structure de langage poétique*, pp. 72-73).

Reluând exemplul propus de Jean Cohen, un poetician american, Jonathan Culler, adept al abordării limbajului poetic din perspectiva unor convenții implicite oricărui act de receptare depăşeşte cu curaj intuiția „trezirii din somnul prozaic” şi se aventurează într-o interpretare în acelaşi timp serioasă şi ironică. Această informație versificată (de care nu poate face abstracție nici G. Genette în eforturile sale de edificare a teoriei motivării – cf. *op. cit.*, p. 238) îi provoacă lui Culler următoarele constatări:

”Scrierea acestui text ca un poem determină apariția unor noi serii de perspective, a unei noi serii de convenții (altele decât cele pe care le suscită simpla lectură a unui fragment de jurnalistică banală – *n.m.*) care vor stabili modul în care trebuie citită secvența respectivă şi ce fel de interpretări pot deriva de aici. Faptul divers devine o tragedie minoră, dar exemplară. «Ieri», de exemplu, capătă acum o forță complet diferită: referindu-se la suma tuturor zilelor de ieri sugerează un eveniment banal, oarecare. Putem oferi o nouă încărcătură premeditatei exprimări «s-a năpustit» precum şi construcției pasive «ocupanți ai săi...», ocupanți definiți prin relația lor cu automobilul. Lipsa detaliului sau a explicației exprimă o oarecare doză de absurd, iar stilul neutru, reportericesc, va fi, fără îndoială, interpretat ca restrictiv. Putem, de asemenea, observa un element de suspans după «s-a năpustit» şi vom descoperi astfel un efect contrar în posibilul joc de cuvinte dintre «platan» (plat = *flat*) şi finalitatea izolatului «ucişi». Bineînțeles că acest mod de interpretare e total străin jurnalisticii şi diferențele pot fi explicate numai prin aşteptările cu care e abordată o poezie lirică, prin convențiile ce guvernează posibilele modalități de interpretare, de înțelegere a acesteia: poemul este atemporal (şi de aici noua forță dobândită de cuvântul

Dar aceasta mai este oare o poezie? După ce am citit *Roaba roşie* – surprinşi de faptul că o situaţie atât de banală poate genera un motiv liric atât de percutant – parcă ne e mai greu să dăm un răspuns. Faptul însă că în al doilea exemplu avem de-a face cu un enunţ deturnat prin aranjament tipografic de la funcţia sa jurnalistică iniţială nu ne poate scăpa.

Scrise într-un vocabular la fel de tranzitiv, cele două texte se deosebesc prin gradul lor diferit de individualizare. Primul e o constatare subiectivă surprinzătoare tocmai prin aparenta ei lipsă de semnificaţie. Cel de-al doilea reprezintă o enunţare neutră a unui fapt cât se poate de comun. El nu poate fi echivalat nici cu o judecată spontană, nici cu o percepţie efulgurantă. Reverberaţia descoperirii unui adevăr misterios şi insignifiant nu-l conotează. Dar sunt acestea suficiente argumente pentru a declara că textul de mai sus nu este, totuşi, o poezie?

PE URMELE LUI GEORGES POULET ŞI GEORG SIMMEL. Alte câteva observaţii ar mai fi de făcut. Şi în primul rând m-aş opri – împreună cu Mircea Martin, autorul unui extrem de aplicat studiu introductiv la tratatul în discuţie – asupra condiţiilor de existenţă a conţinuturilor sufleteşti ireductibile pe care le comunică poezia.

Unicitatea unor senzaţii, sentimente, stări şi acte de conştiinţă nu poate fi transmisă – consideră poetul spaniol – prin intermediul limbii comune, conceptuală şi generală în esenţa ei. Poezia poate face însă acest lucru, pentru că ea dispune de mijloacele necesare punerii în ecuaţie a acestei unicităţi.

Dar dacă toate conţinuturile psiho-senzoriale ar fi unice şi irepetabile, poezia însăşi ar deveni un limbaj sibilinic, de absolută opacitate. În

---

«ieri») poemul este desăvârşit în sine (de aici şi înţelegerea absenţei explicaţiei); el trebuie să fie «legat» (coerent) în plan simbolic (de aici interpretarea cuvintelor «s-a năpustit» şi «ocupanţii săi»); el exprimă o anume atitudine (de aici interesul tonului, ca postură deliberată); aranjamentului tipografic i se poate da o interpretare spaţială sau temporală («suspans» sau «izolare»). Când textul e citit precum o poezie, orice noi intenţii devin posibile, deoarece convenţiile genului produc un nou şir de semne” (*Poetics of the Lyric*, în *op. cit.*, pp. 161-162).

realitate, lucrurile se prezintă cu totul altfel, pentru că „sentimentele nu sunt în întregime *individuale*, ireductibile, unice; individualitatea nu este caracteristica lor exclusivă. Există un fond comun, o convergenţă general-umană care le unifică în ciuda determinărilor personale”[51]. În opoziţie cu opinia lui Bousoño, Mircea Martin, din al cărui studiu introductiv am citat observaţiile anterioare, consideră, mai departe, că „poezia trebuie să aibă acces, într-un fel sau altul, nu la individualitatea conţinuturilor sufleteşti, ci la... generalitatea lor”[52]. Prin urmare, poezia ar trebui să surprindă nu ceea ce îi deosebeşte pe oameni, ci ceea ce îi uneşte.

Chestiunea individualităţii în poezie s-ar dovedi, cred, un element de o deosebită importanţă tipologică, dacă discuţia ar fi lărgită din câmpul evenimentelor psihice în cel al proceselor onto-gnoseologice constitutive actului poetic. Ar fi poate de preferat să admitem că motivaţia primordială nu numai a genezei unui text poetic, ci a literaturii în toată generalitatea ei, constă în descoperirea unui spaţiu al eului, al identităţii de sine. Şi astfel am putea concepe limbajul literaturii ca pe un domeniu de instituire, afirmare şi desfăşurare a unui *ego*, a unei individualităţi specifice care nu poate face abstracţie – în ciuda oricăror condiţionări exterioare – de faptul că „sentimentul de sine e lucrul cel mai individual din lume”[53].

După Georges Poulet, „orice operă literară implică un act de conştiinţă de sine săvârşit de cel care scrie. A scrie nu constă doar în a lăsa să curgă fără stavilă valul gândurilor; ci înseamnă a te constitui subiect al acestor gânduri. Gândesc: aceasta vrea să spună în primul rând: mă descopăr ca subiect a ceea ce gândesc”[54]. Situaţia nu poate fi alta din punctul de vedere al conţinuturilor psihice. „Simt” înseamnă, la fel, „mă descopăr subiect a ceea ce simt”.

---

[51] Mircea Martin, *Carlos Bousoño şi legile poeziei*, prefaţă la Carlos Bousoño, *op. cit.*, p. 14.

[52] *Ibidem*.

[53] Georges Poulet, *Conştiinţă de sine şi conştiinţă a celuilalt*, în *Conştiinţa critică*, traducere de Ion Pop, Editura Univers, Bucureşti, 1979, p. 321.

[54] *Ibidem*, p. 318.

Acest *ego*, situat într-un plan superior şi mult mai profund decât simpla afirmare a identităţii sale psihice, poate fi şi el descris în funcţie de o scară ce ar avea în vedere „închiderile" şi „deschiderile" lui în cadrul limbajului care-l conţine. Poeţii pot fi preocupaţi de surprinderea generalităţii propriei lor existenţe individuale sau, dimpotrivă, de ireductibilitatea acesteia la o sumă de elemente tipice. Poetul clasic şi poetul suprarealist propun, fiecare în parte, modele de individualitate esenţial diferite.

Astfel, în prelungirea opiniei lui Georg Simmel – citat de Mircea Martin în introducerea sa – cred că am putea vorbi în spaţiul poeziei nu doar despre un *eu general* sau *obiectiv*, ci şi despre un *eu subiectiv*, realmente ireductibil[55], însă specific doar unor momente din istoria poeziei (Rimbaud, Stefan George, Ungaretti, Breton, Paul Celan etc.), nu poeziei în întregul ei. Sau poate că ar fi mai potrivit – tocmai pentru a evita confuzia şi pleonasmul – să înlocuim în cadrul acestui binom noţiunea de „eu" cu aceea de „individualitate". Poezia poate exprima fie o *individualitate subiectivă* (răsfrântă hipertrofic asupra propriei sale unicităţi), fie o *individualitate obiectivă*, *generală* (preocupată de sesizarea, în configurarea imaginii eului, a acelor elemente comune cu ceilalţi oameni, nu însă şi neapărat general-umane).

INDIVIDUALITATEA POETICĂ ŞI CITITORUL. Prin instituirea acestei dicotomii (individualitate subiectivă/individualitate obiectivă), discuţia asupra reducţiilor şi dilatărilor operate de Bousoño poate fi continuată cu folos la nivelul relaţiei autor – cititor.

---

[55] Problema teoretică a acestui eu ireductibil, pe care nu-l poate niciodată revela viaţa celui care scrie, ci doar opera sa, e pusă pentru prima dată într-o formă sistematică, cu toate nuanţările necesare, de către Proust în celebrul său studiu *Contre Sainte-Beuve*, scris între 1908-1910. Aici Proust arată că „Dacă vrem să înţelegem acest eu, trebuie să-l căutăm în străfundul fiinţei noastre şi, numai recreându-l în noi, ajungem să-l înţelegem. Nimic nu ne poate scuti de acest efort al sufletului". Modul în care scriitorul francez explică existenţa acestui eu profund, care trebuie căutat şi apoi recreat, induce ideea că el este un construct rezultat în urma unui act de explorare interioară, ceea ce nu-l face mai puţin real. La fel de real însă este şi eul obiectiv al celui care scrie, care nu poate fi asimilat cu eul său civil, ci cu stereotipiile general umane ale fiinţei sale istorice.

În *Teoria expresiei poetice* cititorul e definit ca un coautor al textului, el fiind acea instanță exterioară care organizează discursul poetic. Niciun poet nu scrie pentru sine, ci pentru un cititor potențial, pe care trebuie să-l câştige. În termenii teoreticianului spaniol, „poetul scrie astfel încât cititorul să poată acorda «consimțământul» său, fără de care poemul nu există, devenind astfel posibilă, apoi, pentru acelaşi cititor, în urma legitimității acordate, imediata recepție a poemului înlăuntrul spiritului său”[56]. Potrivit acestei opinii, cititorul este o instanță exterioară doar la prima vedere, pentru că el, cu toată gama sa de aşteptări, condiționări şi pretenții, se află, de fapt, situat în conştiința celui care scrie – poetul, care este simultan un emițător şi un destinatar al propriului său discurs.

Mă întreb, totuşi, dacă problema cititorului este atât de implacabilă şi constrângătoare pe cât susține Bousoño. Caracterul implicit social al oricărui act artistic, ce nu-şi poate găsi o motivație decât în relație cu un destinatar ipotetic, deşi nu întotdeauna şi imediat, nu intră aici în discuție. Există însă diferite grade de asumare a raportului creatorului unui text cu cel care citeşte.

O *individualitate subiectivă* va avea mult mai puțin în vedere un cititor imediat şi comun. Adevărații cititori ai lui Rimbaud au fost suprarealiştii, care l-au şi revendicat, iar nu contemporanii săi. Poezia lui Rimbaud nu a confirmat orizontul de aşteptare nici măcar al poeților vremii, care erau totuşi nişte cititori rafinați. Pe lângă asta, însuşi autorul *Iluminărilor* pare să-şi fi dat seama că în procesul de creație un poet nu poate fi propriul său cititor decât într-o mică măsură. Cred că acesta e sensul în care ar trebui să interpretăm unele afirmații din „scrisorile vizionarului”:

> E greşit să se spună: Gândesc. Ar trebui să se spună: Sunt gândit [...]. Căci EU este altcineva. Nu-i vina aramei dacă se trezeşte trâmbiță! Mi-e cât se poate de limpede: asist la înflorirea propriei mele gândiri: o

---

[56] C. Bousoño, *op. cit.*, p. 328.

privesc, o ascult; o lovitură de arcuş, şi simfonia începe să răscolească adâncurile, sau irumpe dintr-un salt pe scenă[57].

Configuraţia şi sensul unei astfel de gândiri subpsihice nu pot fi descifrate decât după consumarea actului spontan al emergenţei creatoare. Substanţa expresivă ţâşneşte din fondul iraţional al fiinţei, iar eul-cititor (cenzorul interior) nu o poate modifica, ci doar „fixa" în tiparul literei. Când ţi-ai propus drept scop ultim al creaţiei „atingerea necunoscutului" şi chiar a informului, adecvarea a ceea ce spui la nişte tipare exterioare de inteligibilitate şi emotivitate aproape că se exclude. De aici şi caracterul opac, obscur, autoreflexiv al discursului rimbaldian, care este doar punctul final al unui proces poetic început cu aproape un secol în urmă faţă de momentul *Iluminărilor.*

Când Marcel Raymond observă că, începând cu preromantismul, „poezia tinde să devină o etică sau un mijloc neobişnuit de cunoaştere metafizică"[58], el are în vedere o schimbare de funcţie în conceperea actului liric. Spre sfârşitul secolului al XVIII-lea suntem deja departe de mentalitatea mimetică şi raţionalistă a Iluminismului sau a neoclasicismului francez. *Individualitatea subiectivă* aduce acum în scenă un *ego* poetic preocupat în primul rând de resorturile subconştiente ale vieţii. Voinţa de anulare a vechiului dualism raţionalist eu – univers, afirmată imperativ odată cu *Visările unui hoinar singuratic* ale lui Jean-Jacques Rousseau, duce încetul cu încetul la îndepărtarea creatorului de codurile exterioare concepute din perspectiva celui care citeşte şi la impunerea unor coduri subiective, personale, foarte adesea neconformate nici măcar la norma gramaticală a limbii uzuale. Însă asupra acestei chestiuni voi reveni pe larg în capitolele următoare. Mă limitez, deocamdată, doar la această remarcă.

---

[57] Arthur Rimbaud, *Scrieri alese*, E.P.L.U., Bucureşti, 1968, pp. 208-209 (traducere de Nicolae Argintescu-Amza).

[58] M. Raymond, *op. cit.*, p. 61.

4. Poezie **şi** istoricitate

OBIECŢII. Caracterul iraţional al poeziei moderne despre care vorbeşte cu atâta insistenţă Bousoño comportă, aşadar, un dublu aspect: pe de o parte este evidentă preocuparea poeţilor faţă de posibilităţile unei (auto)cunoaşteri sustrase imperativelor raţiunii şi judecăţii, pe de alta, este la fel de evidentă noua condiţie a cititorului, invitat mai întâi să se emoţioneze şi abia apoi să înţeleagă[59]. Tocmai limbajul specific al poeziei moderne obligă la această reacţie. Dar nu există şi aici un *parti pris*? Care este motivul ce determină edificarea teoriei expresiei poetice pe o materie lirică aparţinând aproape în exclusivitate spaţiului hispano-francez? Ignorarea în cadrul demonstraţiei a unor poeţi precum Kavafis, Eliot, Francis Ponge, Maiakovski, Pound, William Carlos Williams, Brecht, Sandburg, Anna Ahmatova şi Robert Frost, binecunoscuţi înainte de apariţia studiului lui Bousoño, să fie pur şi simplu o întâmplare? Să amintim şi de existenţa unei poezii imagiste şi obiectiviste, ce a produs, înainte de 1950, poeţi importanţi (autori ai unor creaţii în general străine şi de emoţie, şi de valenţele sintetice ale cuvântului), de care cercetătorul spaniol ar fi trebuit să aibă cunoştinţă?

Nu încape îndoială că viziunea lui Bousoño asupra poeziei moderne e una restrictivă şi că rezolvarea pe care ea o dă cazului poeziei directe, „enunţiative" e în bună măsură forţată. Chiar dacă teoreticianul spaniol nu urmăreşte în primul rând să impună o altă tipologie decât aceea stabilită de Hugo Friedrich – avocat al „dezumanizării" poeziei, al „transcendenţei goale" şi al „irealităţii senzoriale" – viziunea sa răsturnată (iraţionalismul înţeles ca o nouă formă de realism!) nu se deosebeşte esenţial de aceea a romanistului german.

Mişcarea de tranzivizare a sensului şi de epurare a limbajului poetic de factorii lexicali ai ambiguităţii, înnoirea arsenalului de procedee artistice

---

[59] C. Bousoño: „Mai întâi ne emoţionăm şi numai după aceea înţelegem (dacă e cu putinţă). În aceasta constă marea revoluţie a poeziei contemporane" (*op. cit.*, p. 152). De reţinut că raportul dintre emoţie şi înţelegere în cadrul actului de lectură a poeziei e nuanţat – cu o logică a bunului simţ critic ce pune sub semnul întrebării tranşantele aserţiuni bousoniene şi chiar le invalidează – de Mircea Martin în importantul său studiu introductiv (pp. 19-22).

prin figuri discrete, ascunse, sesizabile doar din exteriorul textului, prin valorizarea efectelor lor în planul receptării, toate acestea sunt consemnate şi analizate de Bousoño cu toată seriozitatea pentru a fi imediat coborâte la numitorul comun al iraţionalismului imaginativ. Dar dacă această tendinţă „enunţiativă", directă, demetaforizantă nu era altceva decât semnul unei noi concepţii despre poezie? Lui Bousoño îi lipseşte curajul acestei întrebări. Felul în care autorul spaniol explică substanţa verbală a poeziei stârneşte, şi el, destule obiecţii.

Când vorbeşte despre caracterul sintetic al limbajului poeziei, pe care îl opune analitismului limbii cotidiene, autorul nu face decât să repună în discuţie o mai veche opoziţie, aceea dintre *denotaţie* şi *conotaţie.*

Limbaj al sintezei unui eveniment psihic într-o imagine sau într-o suită de imagini, poezia se identifică – după opinia lui Bousoño – cu spaţiul conotaţiei. Valoarea ei de sinteză plurievocatoare a unei trăiri individuale este urmarea firească a rolului exercitat asupra cititorului de tropii lexicali şi fonologici. Trăirile pe care le comunică poezia nu pot fi sintetizate decât prin metafore, viziuni şi simboluri. Am văzut însă că nici Jean Cohen nu lăsa să se înţeleagă altceva atunci când punea semnul egalităţii între poezie şi limbajul conotativ, între acesta din urmă şi limbajul figurat. Iată un punct de vedere excesiv şi exclusivist care poate fi contestat chiar de realitatea faptelor poetice contemporane lui Bousoño.

„PLOAIA" LUI PONGE. Încă din 1942 – cu zece ani înainte de prima ediţie a *Teoriei expresiei poetice* –, şi chiar în spaţiul literar francez pe care Bousoño îl cunoştea bine, apăruse un promotor al poeziei denotative, obiective, analitice. Acesta era Francis Ponge. Fragmentul de mai jos, extras din poemul *Ploaia*, ne poate arăta că poezia nu este întotdeauna un echivalent al imaginii sintetice, că ea se poate constitui la fel de bine şi prin analiză vizuală şi auditivă, mimând structura unui demers ştiinţific:

> *Ploaia, în curtea unde o privesc cum cade, coboară în cele mai felurite chipuri. În centru e o perdea (sau o reţea) fină şi discontinuă, o prăbuşire implacabilă dar relativ lentă de picături probabil uşoare, o veşnică*

precipitare lipsită de vlagă, o fracţiune intensă din meteorul pur. La mică distanţă de zidurile din dreapta şi din stânga cad cu zgomot mai mare picături mai grele, individualizate. Aici par cât un bob de grâu, dincolo cât unul de mazăre, mai încolo aproape cât o bilă. Pe ciubuce, pe pervazurile ferestrelor ploaia aleargă orizontal, în timp ce pe faţa inferioară a aceloraşi obstacole atârnă asemeni unor bomboane convexe. Pe întreaga suprafaţă a unui mic acoperiş de tablă pe care privirea îl domină şiroieşte în strat foarte subţire, sclipind în curenţi schimbători pe imperceptibilele unduiri şi ridicături ale acestuia. Din jgheabul alăturat unde curge opintindu-se precum un pârâu adânc ce se târăşte pe un teren aproape drept, cade brusc ca o frânghie perfect verticală, destul de grosolan împletită, până la pământ unde se sparge împroşcând cu mii de ace strălucitoare.

Fiecare formă a sa are un ritm propriu; fiecăreia îi corespunde un zgomot propriu. Totul trăieşte cu intensitate ca un mecanism complicat, pe cât de precis pe atât de întâmplător, ca un ceasornic al cărui resort este greutatea unei mase date de vapori ce se precipită[60].

Că Francis Ponge foloseşte, şi el, metafore, că tot demersul său vădeşte un foarte pronunţat instinct al anologiei, asta e cu totul altceva. Ceea ce vreau să arăt deocamdată este că se poate obţine poezie şi prin exploatarea/explorarea virtuţilor analitice ale limbajului, un limbaj, după cum se poate vedea, destul de marcat neologistic, deci în mare măsură conceptual. Unde mai putem depista aici acel „subiectivism individualist" despre care vorbeşte Bousoño în prima parte a cărţii sale?

Fragmentul din poezia lui Ponge este expresia unei *individualităţi generale* pentru care lumea are o prezenţă obiectivă, dezantropomorfizată ce se impune în toată varietatea ei. Lumea există pur şi simplu şi se cere înregistrată. Nu o maşină cibernetică programată (care, în cel mai bun dintre cazuri, nu ar fi putut genera altceva, cum s-a şi demonstrat, decât

---

[60] Francis Ponge, *De partea lucrurilor / Le partis pris des choses,* Editura Univers, Bucureşti, 1974, p. 13 (traducere de Irina Mavrodin).

un soi de poezie suprarealistă) a scris acest text, ci un poet care priveşte lumea dintr-o cu totul altă perspectivă decât aceea a poeţilor spanioli de la 1927 şi de mai târziu. Tranzitivitatea, obiectivitatea, transparenţa poeziei lui Francis Ponge, care nu mai necesită acele complicate operaţii de reducţie a substituenţilor instituite de Bousoño, sunt calităţi stilistice în afară de orice discuţie, ce ne invită la mai multă prudenţă în formularea unor opinii tranşante despre limbajul poetic.

Am văzut mai înainte cum înţelege Bousoño domeniul *poeticului*. Vorbirea şi poezia sunt cele „două mari versante ale sale". Aparţinând comunicării uzuale, „poezia limbajului real cotidian" nu se poate confunda cu poezia în sens estetic, pentru că în cadrul ei nu acţionează legile substituirii. Vorbirea e un flux continuu, lipsit de relevanţă, vorbirea pune în termeni lingvistici probleme de viaţă nesemnificative, iar poezia e un domeniu al semnificativului etc. Alte distincţii pot fi făcute în continuare. Nu mai insist asupra lor.

„OMUL" LUI CREELEY. Ce vreau încă să remarc e faptul că în ultimele decenii ale secolului trecut concepţia despre semnificativ, relevanţă şi obligaţiile poeziei de a transfigura dinamica şi configuraţia reală a vorbirii s-au schimbat. Încă de prin anii '60, Robert Creeley, emulul lui Olson în şcoala poetică de la *The Black Mountain College*, scria astfel de versuri:

Cum îi spuneam amicului
meu, pentru că eu
vorbesc întruna – John, am

zis, de altfel nu era
numele lui, bezna ne
înconjoară, ce

putem face împotriva
ei, sau altfel, să cumpărăm şi
de ce nu, un afurisit de automobil mare

da' condu-l, a zis, pentru
numele Domnului, vezi
pe unde mergi.
(*Cunosc un om*)[61]

Robert Creely nu e deloc un poet necunoscut. Numele lui poate fi întâlnit în toatele marile antologii de poezie americană. Manifestul „versului proiectiv", după recomandările căruia a fost concepută poezia de mai sus, este astăzi un text teoretic de referință în studiile specializate. Ce putem spune mai mult?

După cum vedem, poezia merge înainte aşa cum vrea ea, prin dese reveniri la imediat şi derizoriu, nu aşa cum ar dori cei care încearcă să acrediteze ideea că nu există poezie în afara unui limbaj privilegiat, emfatic în sensul purității sale, mult diferit de limba comună. Situația aceasta se verifică şi istoric:

> Există însă şi cazul contrar, momente în care literatura renunță la trufia ei – am spune că se ruşinează de condiția ei – şi se ambiționează parcă să se confunde cu limbajul real (fără să depăşească însă, evident, hotarul). Una din aceste epoci a fost, într-un anume sens, secolul al XVIII-lea, cu neoclasicismul lui, cu repudierea imaginației şi a metaforei în vers, şi în altă epocă, în sens diferit, romantismul, care a tins să identifice poezia cu viața, eul empiric al poetului cu eul fictiv al literaturii. Dar poate niciodată ca astăzi, într-un sector al literaturii noastre, nu s-a încercat în mod atât de conştient şi temeinic să se scrie poezie „dincolo de poem", dacă ni se îngăduie această expresie, o poezie în care autorul „se angajează" la ceea ce spune în strofele sale şi al cărei limbaj aspiră să pară, cel puțin „conversațional". Cuvântul „realism" se potriveşte foarte bine acestei pretenții de a depăşi, sau, mai bine spus,

[61] Text reprodus după Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 265.

> de a da impresia că se depăşeşte condiția imaginară a artei. Scriitorul este *realist* atunci când caută să producă în cititor iluzia că îi vorbeşte din afară de orice convenționalism literar, din însăşi situația reală şi folosind limbajul real[62].

Nu altul decât autorul *Teoriei expresiei poetice* este cel care face aceste considerații ce par ocazionate tocmai de lectura poemului lui Robert Creeley reprodus mai sus. Şi dacă ce spune Bousoño este adevărat, atunci se poate constata încă o dată, „pe viu”, că orice sistem explicativ, întemeiat pe postulate apriorice şi pe prejudecata unui spațiu de excepție al poeziei, îşi conține de la bun început fisurile sale esențiale!

JOVAN HRISTIÄ† ŞI PRINCIPIUL ISTORIC. Ajunşi în acest punct – critic din două motive: în primul rând pentru că până şi un subtil teoretician ca Bousoño se contrazice flagrant (acceptând, totuşi, şi ideea unei poezii „realiste”) şi în al doilea rând întrucât esența limbajului poetic pare să devină, în urma constatărilor şi exemplelor noastre, o materie din ce în ce mai volatilă – e cazul să-i dăm cuvântul şi unui *outsider*, lui Jovan Hristić.

Capitolul introductiv al volumului eseistului sârb[63], intitulat *Canoanele teoretice ale criticii moderne*, poartă drept moto această constatare aparținând lui Bernard Berenson: „Din clipa în care ne îndepărtăm de concret, cu greu mai putem evita declamația şi flecăreala”. Lui Jovan Hristić îi lipsesc atât subtilitatea analitică a lui Genette, cât şi stringența demonstrativă a lui Jakobson. El nici măcar nu este un poetician calificat şi nu-şi întemeiază asertiunile pe exemple şi disociații rezultate din concretul unor texte. Hristić e un literat de bun simț care-şi permite să nu se împace cu niciuna dintre premisele fundamentale ale criticii moderne şi să pună sub semnul întrebării prejudecăți atât de curente, că ele au ajuns să pară un fel de apriorisme kantiene ale literaturii.

---

[62] C. Bousoño, *op. cit.*, p. 68.

[63] Jovan Hristić, *Formele literaturii moderne*, Editura Univers, Bucureşti, 1973.

Ideea de sistem explicativ îi este, şi ea, străină lui Jovan Hristić, dovadă tocmai convingătoarele observații despre structura şi valoarea estetică a *fragmentului* – matrice esențială a scrisului modern – pe care le putem citi într-un capitol al cărților sale.

Prejudecata existenței unei formule universale, a unei esențe atemporale şi anistorice a poeziei e spulberată de Hristić printr-o constatare simplă, empirică: „nu există niciun singur element în poezie care să nu poată fi găsit şi în textele de cu totul altă natură”[64]. Aşa încât, trebuie să acceptăm faptul că, în ciuda simbolismului, prin care poezia a încercat „să se separe în fine de orice altă esență în afară de ea însăşi”, cum observa Valéry în eseul *Avant-Propos à la Connaissance de la Déesse*[65], poezia de astăzi e în continuare o esență fără esență, un limbaj impur şi eteroclit. Exemplele pe care le-am adus în discuție de-a lungul prezentului examen au arătat, sper, şi ele, că acesta e adevărul. Poezia e un limbaj care interferează continuu cu alte limbaje: aforismul, proza, eseul, limba vorbită etc. Ceea ce simboliştii au alungat pe uşă (anecdotica, elocvența, contingentul, retorismul, didacticismul, epica) a revenit în poezia urmaşilor lor prin fereastra larg deschisă a contaminărilor genurilor.

Fenomenul acesta, de mare amploare, e însă deocamdată ignorat, cum am văzut, de majoritatea cercetătorilor. Realității faptelor estetice i se preferă încă utopia unui unic limbaj poetic, motivat, metafizic, autoreflexiv, vizionar, intranzitiv şi opac, aşa cum a fost el determinat de marii poeți francezi ai celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea. Întreaga poezie anterioară simbolismului e privită ca o istorie a căutării unei esențe lirice unice, inconfundabile. La rândul ei, poezia modernă e înțeleasă ca o prelungire a eforturilor de determinare a acestei esențe. Dar poezia ajunge în felul acesta la un model procustian.

De fapt – cum observă şi Jovan Hristić – tocmai conştiința istorică e ceea ce lipseşte tuturor acestor încercări (am descris câteva dintre ele,

---

[64] *Ibidem*, p. 20.

[65] *Apud ibidem*, p. 18.

semnalându-le în mare deficiențele), de a gândi poezia ca pe un fenomen în stare pură:

> Eroarea esteticii şi criticii moderne constă în faptul că ele se mişcă îndeobşte într-un fel de exemplaritate teoretică imaginară, unde toate operele de artă coexistă simultan şi unde se pierde şirul istoric firesc în care acestea s-au succedat şi au fost comparate unele cu altele[66].

Şi măcar dacă ar fi vorba de această singură eroare a ignorării istoricității poeziei. Însă modelele de evaluare şi definire a poeziei pe care le-am avut în vedere până acum sunt şi parțialiste şi univoce. Lăsând deoparte felul în care înțeleg poezia Genette, Jakobson, Cohen şi Bousoño, este de notat că şi structura liricii moderne pe care ne-o propune Hugo Friedrich ignoră cu bună ştiință avatarurile poeziei anglo-americane de la Whitman încoace şi forțează intrarea în model a unor poeți precum T.S. Eliot, Apollinaire, Prevért, Queneau, Montale etc., a căror creație integrală, analizată cu toată obiectivitatea, nu ar face decât să infirme trăsăturile spațiului în care au fost plasați.

Cât despre Bousoño – a cărui viziune nu poate fi în niciun caz bănuită de „extratemporalitate teoretică imaginară" –, trebuie să constatăm, încă o dată, că hermeneutica sa psihologică reprezintă din multe puncte de vedere un demers unilateralizant. Rezolvarea cazului poeziei „enunțiative", prin reducerea trăsăturilor sale (doar câteva dintre ele, pentru că altele, poate mult mai pregnante, nici nu sunt luate în considerare) la situația generală a imaginii iraționale, e cel puțin discutabilă. Poezia secolului nostru – şi poezia în general – e mult mai variată decât pare. În acest sens, exemplele aduse până acum în discuție, poemele lui Oppenheimer, T.S. Eliot, Bacovia, W.C. Willams, Francis Ponge, Robert Creeley, cărora li s-ar fi putut adăuga multe altele din poezia poloneză, italiană sau sud-americană, portugheză sau germană de astăzi, au arătat, sper, faptul că

[66] *Ibidem*, p. 21.

limbajul poetic seamănă într-adevăr cu dragonul din Alca, dar asta nu pentru că esența lui se dovedeşte de fiecare dată alta, ci tocmai datorită inconstanței sale fizionomice, dacă îmi este îngăduit să spun astfel. Tocmai datorită faptului că limbajul poetic nu are un singur chip, descriptibil în diferite feluri, ci mai multe chipuri, toate vizibile.

Dragonul din Alca – limbajul poetic – e, aşadar, un dragon cu mai multe capete. Acelaşi Jovan Hristić arată:

> ...esența adevărată a poeziei nu este în realitate decât un şir de forme în care o găsim în istorie, iar aceste forme nu aspiră la o puritate imaginară, ci sunt toate deopotrivă de importante şi de esențiale pentru cercetarea critică[67].

Iată de ce orice încercare de aproximare a naturii limbajului poetic, dublată de ideea apărării integrității sale de inconvenabile imixtiuni, este de la bun început sortită eşecului. Poezia nu poate fi confundată cu un anumit spațiu al său, oricât de profund şi de complex ar fi acesta, şi nici cu un anumit stadiu al său de dezvoltare, oricât de sintetic şi uşor configurabil într-un model s-ar dovedi el.

În ce priveşte raportul dintre limba poeziei şi limba obişnuită, acesta se află într-o continuă mişcare. Fiecare epocă istorică îşi are mentalitățile sale estetice, singurele în măsură să stabilească ce este literatură şi ce nu, într-un text. Să nu ne spună oare nimic faptul că toate insurecțiile artistice ale secolului XX inițiate împotriva literaturii au sfârşit, în timp, prin a fi înghițite tocmai de spațiul a cărui îndreptățire fusese inițial pusă sub semnul întrebării?

Astăzi aproape toți specialiştii domeniului poetic sunt de acord că izvoarele poeziei moderne trebuie căutate mult în urmă, în scrierile teoretice şi beletristice ale lui Rousseau, Diderot, Novalis, Baudelaire şi ceilalți mari poeți ai secolului al XIX-lea. Prea puțin sunt însă cei dispuşi,

---

[67] *Ibid.*, p. 23.

din aceeaşi perspectivă a reevaluării premiselor ce fac astăzi posibilă poezia obiectivă şi directă, la o relectură a prefeţei lui Wordsworth la cea de-a doua ediţie a *Baladelor lirice* din 1800.

CESARE PAVESE ŞI „POETICA ANGELICĂ”. Ca întotdeauna, poeţii par să înţeleagă mai bine decât criticii şi teoreticienii ce se întâmplă cu adevărat în spaţiul poeziei. Trebuie să aducem aici în discuţie şi modul în care concepe formele poeziei moderne un poet contemporan de o mare luciditate şi subtilitate a gândirii: Cesare Pavese. Ştim că teoria sa despre poezie se întemeiază pe prezenţa prealabilă a mitului şi a stărilor de izolare de lumea contingentă, însă aici e nevoie de o importantă precizare:

> Faptul că orice poezie se naşte dintr-un mit – dintr-un entuziasm extatic, chinuitor şi contemplativ (inspiraţia) care se celebrează într-o atmosferă supraumană, rarefiată – nu comportă cu necesitate ca opera de poezie să prezinte trăsături rarefiate, demonice sau angelice, mitice[68].

Vorbind despre poezia italiană dintre cele două războaie mondiale, Pavese observă faptul că ea a fost o poezie a „efectului mitic”, reprezentând un moment cultural „când s-a luat în consideraţie «angelicul» nu pentru că mitul angelismului exercita o presiune iraţională, ci pentru că esenţa poeziei se limitase raţional doar la angelism şi la mitism”[69]. Toate acestea au condus la o poezie rarefiată (poemul în proză, poemul ermetic), care reprezintă – crede Pavese – „o nepermisă confuzie între momentul metafizic, inefabil, al întregii vieţi spirituale incipiente, şi realitatea poeziei, care e discurs uman desfăşurat în jurul problemelor umane”[70].

Sugestia prezentă aici e aceea că modernismul poetic, în varianta sa reflexivă (în termenii lui Pavese – angelică, mitică, rarefiată, intuitivă,

---

[68] Cesare Pavese, *Două poetici*, în *Dialoguri cu Leucó şi alte eseuri*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 209.

[69] *Ibidem*, p. 210.

[70] *Ibid.*, p. 211.

aurorală etc.) reprezintă o degradare a unui model mult mai vechi, cel romantic. Există însă şi un alt tip de poezie, la fel de îndreptăţit, care în cultura postbelică italiană s-a manifestat prin mişcarea „neorealistă” şi care apropie poezia de cotidian şi „multiforma realitate umană”. În discuţia iniţiată aici, neorealismul teoretizat de Pavese devine celălalt nume al tranzitivităţii, dar neorealismul este, şi el – ne asigură autorul –, o formă de manifestare a unui tipar poetic, care are o la fel de lungă tradiţie ca şi tiparul „angelic”, al poeziei pure. Cred că următorul pasaj este, în această privinţă, edificator:

> Poetica angelică, în forme şi aproximări variate, a început să ispitească spiritele acum două secole, de când cultura laică a descoperit şi alte mijloace de cunoaştere în afara raţiunii şi experimentului – intuiţia, participarea mistică –, respectiv de când se vorbeşte de romantism. Cealaltă poetică – „fiecare moment al vieţii istorice este condiţionat de situaţia economică a societăţii”: aşa-zisul „neorealism” – începe, judecând după primele lui strădanii, în acelaşi moment istoric (revoluţia burghezo-industrială). Şi ar fi interesant de cercetat cauza acestei fatale împletiri genetice şi evolutive a două poetici aparent atât de contrastante. Toată istoria culturală a ultimelor secole este, sub etichete diverse, un continuu balans între aceste două poetici, dar pentru cel care, voind să înţeleagă ceea ce s-a petrecut, face apel mai înainte de orice la determinanta economico-socială, lucrul nu mai este un mister. Este vorba de reflectarea dramatică a unei lupte politice, a oscilaţiei între momentele involutive, de stagnare (angelism) şi cele de progres, avântate (realism)[71].

Finalul consideraţiilor lui Pavese reprezintă, fără doar şi poate, un exces al perspectivei sociologice din care e purtată discuţia. Poezia realului nu poate fi doar o poezie progresistă, evolutivă, avântată. Poate doar în

---

[71] *Ibid.*, pp. 211-212.

varianta sa „revoluționară”, agitatorică, de care nu cred că e cazul să ne ocupăm prea mult nici în paginile care vor urma. Însă observațiile poetului italian sunt importante dintr-un alt punct de vedere, cel pe care şi cercetarea de față încearcă să-l susțină: în ciuda oricăror mode teoretice şi a oricăror fenomene poetice de mimetism, nu putem transforma o direcție dominantă în poezie în unica direcție valabilă şi nu putem exclude din poezie ceea ce în aparență e lipsit de un precedent istoric.

Limbajul poeziei a fost întotdeauna un limbaj deschis spre cele mai diferite forme de exprimare. În ce priveşte ideea purității acestui limbaj, lucrurile nu pot fî absolutizate. Opiniile de gust şi convingerile teoretice ale celor care susțin punctul de vedere esențialist sunt, şi ele, rezultate din lecturi şi dintr-un anume tip de educație prin poezie, şi nu pot fi confundate cu nişte adevăruri definitive, metafizice, date odată pentru totdeauna. Ceea ce ar trebui să ne dea de gândit şi să ne oblige la o cât mai grabnică eliberare de prejudecăți. Jovan Hristić are încă o dată dreptate:

> Nu există niciun element care face ca un text să fie poetic, în timp ce absența acestui element l-ar exclude din literatură; caracterul literar şi caracterul neliterar sunt însuşiri care nu există decât în comparație, iar dacă uneori se pare că nu depind de comparație, este pentru că unele comparații fundamentale au şi fost făcute pentru noi, fără s-o băgăm de seamă[72].

II. Delimitări si opoziții

1. Limitele banalit**ăţ**ii

DE LA LY SEK LA APOLLINAIRE. Definirea limbajului poetic prin opoziție cu limba comună este, probabil, o operație firească. Aproape că există un instinct al poeziei şi al vorbirii care conduce la această opoziție.

---

[72] Jovan Hristić, *op. cit.*, p. 22.

Simțim/ştim că poezia este/trebuie să fie altceva decât limba pe care o vorbim. Suntem mirați să constatăm că uneori poezia tinde să se apropie de modelul limbii vorbite. Înțelegem că această apropiere e o mişcare iluzorie, înşelătoare. Dar de ce se produce ea şi, mai ales, de ce în poezia de astăzi?

Să repetăm deocamdată truismul potrivit căruia materialul concret de care se foloseşte poetul pentru a compune o poezie nu este un material străin limbajului instrumental. El se află chiar în acest limbaj. Conştiința poetică e un produs al conştiinței lingvistice comune. *Mutatis mutandis*, poetul nu face altceva decât să vorbească şi în poezie limba pe care o vorbeşte îndeobşte, chiar dacă într-o formă emfatică. Poetul nu poate scrie cu culori sau cu sunete muzicale. Dacă lucrul acesta ar fi cu putință, problema abaterii ar înceta să mai existe şi limbajul poetic ar putea fi altfel definit, într-un mod mai puțin duplicitar.

Poetul foloseşte „cuvintele tribului", adică un material de construcție gata uzat. Ce ar putea el să facă cu aceste cuvinte, dacă nu să le confere „un sens mai pur", potrivit spuselor lui Mallarmé? Cum altfel să ajungă el la poezie, dacă nu prin deturnarea cuvintelor din drumul lor firesc, cotidian? Poezia abate cuvintele pe o altă cale a semnificației, le face să nu mai fie ceea ce sunt ele în realitate. În realitatea vorbirii, a dicționarului sau a textelor non-literare.

Cum am văzut deja, Aristotel considera că abaterea lexicală de la norma limbii obişnuite „are darul de a înlătura banalitatea". Prin urmare, a scrie versuri folosind cuvintele aşa cum sunt ele în realitate înseamnă a scrie banal, neinteresant, comun. Dar Roland Barthes observa undeva că „banalitatea este un discurs fără trup". Ceea ce ar însemna că banalitatea e o problemă care priveşte nu vocabularul, ci sensibilitatea celui care scrie, concretețea discursului său, în ultimă instanță.

O poezie ca aceasta:

Întreaga vale doarme sub zăpadă
Şi negri nouri stau deasupra ei.

Veneam acolo după flori de prun,
Dar nu mai ştiu pe unde-or fi-nflorind.

Stau singur în amurg şi vechiul drum
Nu-l mai găsesc, zadarnic îl mai caut[73]

aparţinând poetului clasic corean Ly Sek, nu poate fi o poezie banală. Distanţa temporală care îl separă pe Aristotel de Roland Barthes este o distanţă de-a lungul căreia concepţia despre banalitate în poezie s-a schimbat fundamental.

Şi totuşi, textul lui Robert Creeley, citat în capitolul anterior, nu este o poezie care să conţină imagini concrete, corporale. Trebuie atunci să considerăm că poezia poetului american este banală, lipsită de valoare? Ceea ce-l interesează pe Creeley e să surprindă o anume formă de oralitate, plată şi nespectaculoasă. Problematica textului pare, de asemenea, să fie una absolut nesemnificativă. Voinţa de reducere a abaterii atât faţă de aspectele limbii vorbite, cât şi faţă de aspectele imediate, anodine, ale vieţii este aici evidentă.

Întâlnim o intenţie asemănătoare şi în unele „poeme-conversaţie" ale lui Apollinaire, cum este *Luni pe strada Christine*:

Mama portăresei şi portăreasa îi vor lăsa pe toţi să treacă
Dacă eşti bărbat mă vei însoţi în această seară
Ar fi suficient ca un tip să sprijine poarta cea mare
În timp ce altul ar monta
Trei becuri de gaz aprinse
Patroana e tuberculoasă
Când vei termina vom juca o partidă de table
Un dirijor pe care-l doare gâtul

---

[73] Text reprodus după A.E. Baconsky, *Pagini despre literatura universală*, E.P.L., Bucureşti, 1969, p. 44 (traducere de A.E. Baconsky).

Când vei veni la Tunis îți voi da să fumezi hașiș

aceasta pare să rimeze

Stive de farfurioare flori un calendar
Pim pam pim
Sunt dator aproape 300 de franci proprietăresei
Aş prefera să mă căsăpesc straşnic decât să-i dau banii...[74]

Examinând implicațiile acestui fragment, Michel Butor descoperă că el seamănă izbitor cu ceea ce de obicei se întâlneşte în romane, unde dialogul şi descrierea sunt procedee curente.

Fragmentul se compune din fraze luate direct din limbajul străzii, însă, transformate în poezie, aceste fraze îşi schimbă sensul şi funcția:

> Dacă suntem în stare să le legăm între ele, în cadrul unor forme puternice, aceste fraze, atât de banale la prima vedere, vor da la iveală o semnificație pe care o uitasem, sau pe care nu am ştiut s-o desluşim.[75]

Butor consideră că Apollinaire foloseşte aici o prozodie de tip suprarealist, bazată pe juxtapuneri de fragmente de dialog, deci substanța lingvistică a poeziei nu conține nimic excepțional. Imaginile propriu-zis suprarealiste, rezultate din scurtcircuitul semantic al unor termeni incompatibili, lipsesc.

Poetul vrea să atragă atenția tocmai asupra lumii obişnuite, scoțând în evidență insolitul comunicării cotidiene. Ideea e aceea că în spațiul poeziei nu există lucruri nesemnificative.

Michel Butor conchide:

---

[74] Text reprodus după Michel Butor, *Romanul şi poezia*, în vol. *Repertoriu*, Editura Univers, Bucureşti, 1979, p. 63 (traducere de Constantin Teacă).

[75] Michel Butor, *op. cit.*, p. 62.

Şi nu numai frazele, ci conversaţii întregi vor putea să ne apară, treptat, ca foarte diferite de ceea ce păreau mai întâi. Astfel, sunt porţiuni întregi de banalitate, de realitate cotidiană, care, transfigurate de lumina formelor puternice, vor străluci cu o fosforescenţă neaşteptată[76].

Descoperim această fosforescenţă inexplicabilă, rezultată din interferenţa sintactică a unor fascicule disjuncte de realitate (percepţii, inscripţii, dialoguri, amintiri etc.), reţinute şi acestea doar parţial, şi în poezia lui Tom Raworth, un poet american de astăzi. O secvenţă dintr-un poem dedicat zilelor săptămânii se desfăşoară astfel:

Miercuri
azi e cald, americanii poartă haine de ploaie din nylon
se scrie cu Y mi-a spus să aştept afară supa
a prins o pojghiţă subţire

frunzele începuseră să se îngălbenească deşi eram abia
în iulie
şi printre pietrele cenuşii încolţeau muguri verzi în râu
peşti morţi

n-am parte de dragoste şi de aceea mă consider liberă
– scria pe perete
iar dedesubt am zgâriat cu cheia „lincoln"
un lincoln zise ea bien sûr i-am răspuns ceva ca o
panglică elastică flutură pe lângă mine
toate reginele franţei au statui – zise ea îşi murdărise
nasul cu frişcă
mă doare gâtul nu coborî pe cărarea asta noaptea umblă

---

[76] *Ibidem*, p. 64.

hoți şi ucigaşi
vezi cinematograful ăsta e cel mai mare din europa maurice
thorez a murit
înregistrez un disque un mod de a trimite scrisori

când am plecat din ravensbruck mi-a spus că o jumătate de oră
nu s-a putut opri din râs[77].

Există şi cazul unor poeți de mult clasicizați, ca François Villon, Quevedo, Browning, Hçlderlin (cel din ultima perioadă de creație), Jorge Manrique, Leopardi, care au scris o poezie ce nu mai poate fi comentată ca o îndepărtare de la normele lexicale ale limbii comune. Însă toți aceşti creatori au fost nişte poeți ai versului, ai versificației. Versul este şi el o formă de abatere, o marcă a poeziei, multă vreme cea mai pregnantă dintre toate. Pe de altă parte, absența în poezia versificată a figurilor lexicale este aproape întotdeauna suplinită de prezența unor „procedee gramaticale", cum le numeşte Jakobson[78]. Dar există astfel de procedee gramaticale şi în

---

[77] Tom Raworth, *Şase zile*, în *Lirică americană contemporană*, Editura Albatros, Bucureşti, 1980, pp. 254-255 (traducere de Virgil Teodorescu şi Petronela Negoşanu).

[78] Într-un studiu posterior celui în care e lansată teoria echivalenței ca „principiu de bază al secvenței poetice" Jakobson pune în discuție posibilitatea existenței – de-a lungul istoriei limbajului literar – nu numai a unei *gramatici a poeziei* (sistem de figuri retorice lexicale), ci şi a unei *poezii a gramaticii*. Reluând mai vechile distincții ale predecesorului său G.M. Hopkins despre paralelism şi contrast, poeticianul rus examinează noțiunea de *figură gramaticală*, pe care o consideră aproape indispensabilă textelor lirice lipsite de imagini. El remarcă faptul că „teoria artei poetice avea atât în Antichitate, cât şi în Evul Mediu, o idee vagă despre gramatica poetică şi înclina să facă o deosebire între tropi lexicali şi figuri gramaticale (*figurae verborum*)", dar că aceste începuturi timide au fost uitate ulterior.

Gândit capricios şi scris nesistematic, studiul nu conține un inventar al acestor procedee. Se face însă observația că „o descriere obiectivă, atentă, exhaustivă, integrală a selecției, a repartiției şi relațiilor reciproce dintre diferitele clase morfologice şi construcții sintactice care se întâlnesc într-un text poetic oarecare surprinde pe cercetător prin simetrii neaşteptate şi frapante, prin structuri echivalente, prin contraste evidente şi, nu mai puțin, prin stricta delimitare a inventarului constituenților morfologici şi sintactici folosiți în poezie".

La sfârşitul considerațiilor sale Jakobson întreprinde analiza unui cântec de luptă husit din secolul al XIII-lea (*Ktož jsú boźi bojovníci*) – „poezie revoluționară, militantă şi didactică aproape lipsită de tropi, care e străină de ornamentație şi manierism, în timp ce structura sa gramaticală dă dovadă de o compoziție deosebit de ingenioasă". Astfel, la nivelul strict al structurilor sublexicale, al relațiilor dintre strofe şi unitățile lor constitutive, sunt depistate unele procedee surprinzătoare: similitudini verticale, diagonale ascendente şi descendente,

poeziile scrise în „proză”, neversificate? Poate că nu în toate cazurile. În lipsa figurilor morfologice şi sintactice, vom întâlni, în schimb, o multitudine de procedee „tipografice”.

Dacă vom reciti acum textele lui Robert Creeley, Apollinaire şi Tom Raworth din perspectiva dispunerii lor grafice, vom observa că cei trei poeți recurg la nu puține artificii strict spațiale. Discursurile lor sunt puse în pagină într-o manieră care le distinge imediat de simplele fascicule de limbaj instrumental.

Poezia poate fi discutată, mai ales în epoca noastră, şi ca o chestiune de decupaj şi spațiere. Poezia este altceva decât limba comună şi decât aspectul denotativ al acesteia (cu care de multe ori tinde să se confunde), în primul rând datorită faptului că pagina însăşi, prin felul în care e folosită, devine un spațiu care distinge comunicarea poetică de orice altă formă de comunicare.

În acest sens, diferența dintre modul de compunere şi transmitere a poeziei orale şi modul de existență a poeziei scrise este fundamentală pentru înțelegerea configurației limbajului poetic de-a lungul timpului. Dispariția versului clasic poate fi pusă în directă legătură cu dispariția sentimentului oralității. Poezia scrisă pentru a fi citită, iar nu recitată, îşi poate schimba esențial şi vocabularul, şi figurile, şi scopul estetic.

UN POEM DESPRE PISICĂ. În volumul *XAIPE*, publicat în 1950 de e.e. cummings, apare un poem care, dacă ar fi fost dispus în pagină sub forma unei curgeri liniare a conținutului său noțional, ne-ar fi pus în fața unei crase banalități, adică în fața unor enunțuri ca acestea: „Pisică imobilă; cade, sare, pluteşte, se dă tumba, se lasă complet dusă-n vârtej; pleacă de-acolo; exact de parcă nimic nu s-ar fi întâmplat”.

Iată-ne confruntați cu un limbaj integral denotativ, lipsit de orice atribut al poeticității în sensul ei curent. Şi totuşi, beneficiind de avantajele oferite de scrisul la maşină şi de libertățile spațiului tipografic,

---

un arc inițial vertical şi un arc final vertical etc. Cf. Roman Jakobson, *Poezia gramaticii şi gramatica poeziei*, în *Poetică şi stilistică*, Editura Univers, Bucureşti, 1972, pp. 359-369.

textul lui cummings reuşeşte să devină un poem adevărat, în stare să transmită într-un mod sensibil şi în absența oricărei metafore sau imagini concrete, apariția, forma, mişcarea şi dispariția animalului prezentat. Dacă nu există aici o concretețe a imaginilor descriptive, există, în schimb, o concretețe a formei tipografice. Într-o versiune românească aproximativă (traducerea aparținând lui Constantin Abăluță şi lui Ştefan Stoenescu), poemul s-ar prezenta astfel:

(im) pi-si-că (mo)
b, i; l; ă
CadesA
re! pl
Uteşte se dă tuM
ba; sela
sădusănvârtejC(OM)
(PLeT)
pleacă de-acolo: exact
de; par că
nim
ic nu s-ar fi înt
împla
T.

Pătrunzătoare şi nu lipsite de umor, considerațiile lui Serge Fauchereau din studiul căruia[79] am reprodus acest ciudat poem care ne poate trimite cu gândul la scurtimea şi stranietatea compozițiilor muzicale ale lui Webern sau la universul de semne abstracte al pânzelor lui Klee, arată cum, în ciuda faptului că aici ne aflăm la marginea poeziei, nu putem, totuşi, ieşi din spațiul literaturii, cu atât mai puțin din cel al limbajului poetic.

---

[79] Serge Fauchereau, *Introducere în poezia americană modernă*, Editura Minerva, Bucureşti, 1974, pp. 142-143.

„Se vede, deci, încă o dată, că ar fi o eroare să punem semnul egalităţii între ideea de poezie şi prezenţa în textul prezentat ca poetic a unor tropi lexicali. Inoportunitatea acestei echivalenţe a fost adusă în discuţie şi în capitolul anterior. Nu trebuie însă nici să credem că absenţa dintr-un poem atât a imaginilor figurate sau a procedeelor gramaticale, cât şi a elementelor prozodice, ar face nepertinentă distincţia dintre limba comună şi poezie. Chiar şi poezia lipsită de ritm şi rimă e, nu mai puţin, o poezie scrisă în „versuri". În poezia modernă şi postmodernă noţiunile de „vers alb", „vers liber", „vers proiectiv", „vers spaţial" au menirea de a distinge dispunerea secvenţială a rândurilor succesive dintr-un text atât de prozodia clasică, cât şi de proză sau de textele non-poetice compacte.

CONOTAŢIILE VORBIRII. Inconfortul situaţiei în care se găseşte cercetătorul confruntat cu ideea unei opoziţii ireductibile a termenilor binomului limbaj poetic – limbă comună se întemeiază, cum şi era de aşteptat, pe un redutabil paradox. Putem încerca să definim poezia ca pe o deviere de la norma comunicării lingvistice non-poetice, dar mai întâi trebuie să vedem în ce măsură termenul simţit ca opus este el însuşi definit sau definibil. Spre deosebire de limbajul instrumental, poezia este un fenomen mult mai uşor de observat, fie şi numai datorită faptului că ea este un fenomen înregistrat sub forma unor texte scrise sau transcrise (în cazul creaţiei orale).

Fără îndoială că limbajul non-poetic este şi el un fenomen înregistrabil, însă oricât de multe înregistrări „pe viu" de limbă vorbită am avea la dispoziţie, asta nu înseamnă că vom reuşi vreodată să ne aflăm în posesia unor date suficiente pentru a-i determina complexitatea, variabilitatea, profunzimea şi întinderea. Nu cred că trebuie să cădem în eroarea de a considera că limba comună este ceea ce ne prezintă lingviştii, adică o limbă aseptică, îngheţată, privită în stricta ei generalitate. Pe de altă parte, vocabularul unei limbi nu poate fi confundat cu dicţionarul ei. Sensul unui cuvânt în limba uzuală nu poate fi echivalat doar cu dimensiunea lui denotativă. Nu era Jean Cohen acela care visa la posibilitatea unui dicţionar al conotaţiilor limbajului nostru de fiecare zi?

Pe lângă conotațiile lui legate de activitatea noastră zilnică, limbajul are un caracter individual, subiectiv, ireductibil în sensul acestor observații ale lui George Steiner:

> Conotațiile personale, deprinderile personale de accentuare, diviziunea sau perifraza compun o componentă de limbaj fundamentală. Ponderea şi domeniul lor semantic sunt în esență individuale. Sensul este, în orice moment, suma potențială totală a adaptărilor umane. Nu poate exista un lexicon definitiv sau o gramatică logică a limbajului obişnuit sau chiar a unor părți ale lui, deoarece diferitele ființe omeneşti, chiar în cazuri simple de referire şi „numire", pun întotdeauna în legătură un cuvânt dat cu diferite asociații. Aceste diferențe constituie viața limbajului normal[80].

Mai departe, dacă poezia este un mod anume de a folosi limba comună pentru a construi mesaje estetice, nu putem să scăpăm din vedere faptul că limba însăşi nu înseamnă doar comunicare de mesaje, ci şi nişte modalități de propagare a acestora. A spune că în vorbirea cotidiană modalitatea de transmitere a mesajelor este indiferentă, înseamnă a face

---

[80] George Steiner, *Cuvântul împotriva obiectului*, în *După Babel*, Editura Univers, Bucureşti, 1983, p. 243. Dar interesul acestor observații este cu mult mai mare, pentru că în cele din urmă autorul ajunge şi la zona obscură a motivării individuale a cuvintelor. Iată ce spune Steiner: „Noi folosim resursele uzate create cu mult timp în urmă de moştenirea noastră lingvistică şi socială specifică. Dar numai până la un punct. Pe măsură ce memoria personală se ramifică şi ramurile de simțire ajung în zone mai profunde şi mai apropiate de trunchiul eului ireductibil, în dezvoltare, strângem cuvinte şi expresii cu sens ciudat. Numai fonetica lor, şi aceasta nu întotdeauna, va rămâne în întregime publică. Dincolo de suprafața lexicală – un dicționar este un inventar de întrebuințări consensuale, şi ca urmare erodate şi adesea «sub-semnificative» – cuvintele pe care le rostim ca persoane individuale dobândesc o pondere specifică. Specifică vorbitorului singur, complexului unic de asociație şi folosire anterioară generat de întreaga sa istorie mentală şi fizică. Când memoria sau ocazia permit, putem exterioriza şi explica anumite nivele de conținut personal. În autoanaliza sa *L'Age d'homme*, Michel Leiris observă că *s* din «suicide» (sinucidere) păstrează pentru el forma precisă şi sunetul şuierător al unui *kris* (pumnalul răsucit al malaezienilor). Sunetul *ui* simbolizează sâsâitul flăcării; *cide* înseamnă «aciditate» şi pătrundere corozivă. O fotografie a unei imolații orientale dintr-o revistă ilustrată fixase şi împletise aceste asociații în mintea copilului. Niciun dicționar nu le-a putut include, nicio gramatică nu a putut da o formă precisă procesului de colocație. Totuşi, acesta este exact modul în care noi toți dăm sens sensului. Diferența este că, cel mai adesea, sursele active de conotație rămân subconştiente sau inaccesibile memoriei" (*op. cit.*, pp. 243-244).

abstracție tocmai de ceea ce definește limba ca fenomen viu, organic, modelat contextual. Când Jakobson definește funcția poetică ca pe o posibilitate de a transmuta domeniul echivalenței paradigmatice de pe axa selecției pe axa combinării, el nu uită, totuși, să precizeze că fenomenul acesta este caracteristic și vorbirii obișnuite[81].

Poezia este un spațiu al echivalenței și al sinonimiei, însă de multe ori limba vorbită este, nu mai puțin, exact același lucru. Să luăm un exemplu cât se poate de banal. La întrebarea pusă unei persoane oarecare despre starea vremii într-o zi caniculară, ea ar putea în mod firesc să dea un răspuns de genul: „E cald, e zăpușeală, te-năbuși de căldură...", deși doar unul dintre elementele frazei i-ar fi fost suficient. De asemenea, faptul că această persoană ar formula răspunsul exact în această ordine a cuvintelor ar putea să nu fie rezultatul unei întâmplări, ci al unui ritm interior spontan.

Vorbirea este nu doar un spațiu al sinonimiei (pe care caracterul strict instrumental al comunicării cotidiene ar trebui, în principiu, s-o excludă), ci și o formă naturală a... versificației. Expresiile mnemotehnice, zicătorile, reclamele, anunțurile publicitare, sloganurile politice se bazează pe o artă spontană a versificației, a ritmului.

Gândirea însăși pare a avea un caracter ritmic. Paul Claudel observa undeva că „noi nu gândim într-un mod continuu", că „aparatul nostru de gândire produce, prin străfulgerări intermitente, o masă disjunctă de idei, imagini, amintiri". Faptul acesta îl conduce pe poetul francez la ideea versului *natural* („o idee izolată printr-un spațiu alb") și la constatarea că „orice limbaj vorbit e alcătuit din versuri în stare brută"[82].

Pe de altă parte, ceea ce noi cunoaștem despre funcția și prezența figurilor în vorbirea obișnuită este foarte puțin, foarte limitat. Dicționarele înregistrează, e adevărat, și o parte din sensurile figurate și secundare ale

---

[81] Cf. Roman Jakobson, *Lingvistică și poetică*, în *Probleme de stilistică*, traducere de Mihai Nasta, Editura Științifică, București, 1964, pp. 95-97.

[82] *Apud* Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, Editura Univers, București, 1970, pp. 239-340.

cuvintelor limbajului cotidian, dar aceste înregistrări au devenit posibile tocmai pentru că aceste sensuri au devenit, la rândul lor, extrem de evidente şi comune.

În realitate, ştim prea puţin despre limbajele profesionale, despre argoul studenţesc şi interlop, despre limbajul (în bună măsură metaforic) al fizicii cuantice, al astronomiei sau al psihologiei experimentale. Ar trebui să ştim mult mai mult despre limbajul copiilor, al bătrânilor, al îndrăgostiţilor, al comentatorilor sportivi, al jurnaliştilor, al *disk-jokey*-lor şi al ghizilor de toate felurile, al şoferilor şi al marinarilor, al artiştilor şi al liber-profesioniştilor, al precupeţilor şi al poeţilor atunci când aceştia nu fac poezie. Ce este, de fapt, limbajul comun, la care de cele mai multe ori raportăm poezia tocmai pentru a o distinge de non-poeticitatea acestuia? Putem noi stabili cu precizie ce tipuri de propoziţii pertinente sau non-pertinente gramatical sunt posibile în vorbirea unui individ, fie el cititor de poezie sau nu?

În sfârşit, trebuie să cădem de acord şi asupra faptului că limba uzuală nu este un spaţiu al comunicării în care cuvintele să descrie cu precizie obiectul la care se referă. Orice enunţ concret care vizează domeniul realităţii are de-a face cu un obiect deja condiţionat, deja apreciat.

Observaţii deosebit de preţioase în legătură cu această situaţie face Mihail Bahtin. Ori de câte ori un vorbitor vrea să se exprime în nume propriu despre un obiect, el îl găseşte

> ...înfăşurat şi pătruns de ideile generale, de punctele de vedere, de aprecierile şi accentele străine, ale altuia. Discursul orientat spre obiectul său intră în acest mediu agitat şi încordat din punct de vedere dialogic al cuvintelor, al aprecierilor şi al accentelor străine, se implică în corelaţiile lor complexe, se contopeşte cu unele, respinge altele ori se intersectează cu altele. Toate acestea pot în mod substanţial modela

discursul, pot să se sedimenteze în toate straturile lui semantice, să-i complice expresia, să influenţeze întreaga lui înfăţişare stilistică[83].

Contextele care fac posibilă vorbirea şi contextele în care vorbirea e actualizată sunt, şi ele, esenţiale. Sensul unui enunţ este în mare măsură legat de mediul lingvistic în care el se desfăşoară. Bahtin face următoarele constatări:

> Semnificaţia lingvistică a unui enunţ este înţeleasă pe fondul limbajului, iar sensul lui actual – pe fondul altor enunţuri concrete pe aceeaşi temă, pe fondul opţiunilor, punctelor de vedere şi aprecierilor plurilingve, adică tocmai pe fondul a ceea ce, cum vedem, complică drumul oricărui discurs spre obiectul său. Dar numai acum acest mediu plurilingual al cuvintelor „străine" este dat vorbitorului nu în obiect, ci în sufletul ascultătorului, ca fondul lui aperceptiv, plin de răspunsuri şi obiecţii. Spre acest fond aperceptiv al înţelegerii – nu lingvistic, ci obiectual-expresiv – se orientează orice enunţ[84].

POEZIA NON-POETICULUI. Trebuie însă să avem în vedere nu doar contextele lingvistice şi expresiv-obiectuale ale construcţiei propoziţionale, ci şi contextele psihice în care e generat sensul. Nu am la îndemână un exemplu mai neutru (luat adică din vorbirea obişnuită), însă cred că merită să acordăm toată atenţia acestei mărturisiri a lui André Breton:

> Deci într-o seară, înainte de a adormi, pricepui, articulată limpede încât era imposibil să schimbi vreun cuvânt, dar distrasă totuşi de zvonul oricărei voci, o destul de bizară frază care îmi parvenea, fără nicio urmă a evenimentelor în care, după mărturia conştiinţei mele, mă aflam amestecat în clipa aceea, o frază care-mi păru insistentă, o frază

---

[83] Mihail Bahtin, *Discursul poetic şi discursul romanesc*, în *Teoria limbajului poetic. Şcoala filologică rusă*, Editura Univ. Al. I. Cuza, Iaşi, 1994, p. 147.

[84] *Ibidem*, pp. 151-152.

> care – aş îndrăzni să spun – *bătea la fereastră.* Mi-am dat seama de asta pe dată şi mă pregăteam să trec peste ea, când caracterul organic al acestei fraze mă reținu. Într-adevăr, această frază mă surprindea; din nefericire n-am reținut-o până astăzi, dar era ceva de genul: „Există un om tăiat în două de fereastră"; dar ea nu putea suferi vreun echivoc, însoțită fiind de o slabă reprezentare vizuală a unui om care umbla tăiat în două, la semiînălțime, de o fereastră perpendiculară pe axa corpului său. Nu încape îndoială că era vorba de simpla ridicare în spațiu a unui om care sta aplecat pe fereastră. Dar, deoarece această fereastră urmase deplasarea omului, mi-am dat seama că aveam de-a face cu o imagine de un tip foarte rar şi îndată nu mai avui altă idee în afara aceleia de a o încorpora în materialul meu de construcție poetică[85].

Realitatea sau halucinația pot, iată, produce enunțuri de pură factură suprarealistă, sau dacă nu atât de intolerabile logic, în orice caz poetice. Faptul acesta ar merita să fie studiat. N-ar trebui însă să scăpăm din vedere nici situația în care poeticul constă adeseori, atât pentru poeți cât şi pentru cititori, nu într-un set de trăsături psiholingvistice prealabil determinate, ci într-un sentiment al acestuia. Tocmai acest sentiment s-ar putea să aibă un rol important în îmbogățirea limbajului poetic şi modificarea aspectelor sale. Poeticitatea oricărui text este o trăsătură aflată sub incidența istoriei limbajului, a formelor retorice, a istoriei mentalităților şi a reprezentărilor sociale. Ea se supune însă, în primul rând, unei determinări individuale, unui simț subiectiv al frumosului şi neobişnuitului. Ce este atunci poeticitatea?

Într-un articol din tinerețe (1934), Roman Jakobson se amuză să facă următoarele constatări:

> Frontiera care desparte opera poetică de ceea ce nu este operă poetică este mai labilă decât frontierele din organizarea statului chinez.

---

[85] André Breton, *Primul manifest al suprarealismului*, în Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968, p. 295.

Lui Novalis şi Mallarmé alfabetul li se părea cea mai măreaţă operă literară. Poeţii ruşi admirau poeticitatea frunzei de vie (Veazemski), a listei cu evidenţa veşmintelor ţarului (Gogol), a mersului trenurilor (Pasternak), chiar şi a notei de plată de la spălătorie (Krucionâh)[86].

Să ne oprim mai departe asupra câtorva cazuri concrete de poeticitate *à rebours.* În cuprinsul *Primului manifest al suprarealismului* întâlnim un „poem" alcătuit prin asamblarea gratuită a unor fragmente de titluri decupate din ziare:

Un hohot de râs
de safir în insula Ceylon
Cele mai frumoase paie
au tenul veştejit
sub gratii
Într-o fermă izolată
zi de zi
se agravează
agreabilul
o şosea carosabilă
vă conduce la ţărmul necunoscutului
Cafeaua
predică pentru sfântul său
artizanul cotidian al frumuseţii dumneavoastră...[87]

---

[86] Roman Jakobson, *Ce este poezia?*, în *Ce este literatura? Şcoala formală rusă*, antologie şi prefaţă de Mihai Pop, Editura Univers, Bucureşti, 1983, p. 692. De remarcat că în acest articol apare, într-o formă vag schiţată, şi ideea funcţiei poetice care centrează mesajul asupra propriei sale naturi: „Dacă într-o operă literară poeticitatea, adică funcţia poetică, dobândeşte o însemnătate decisivă, în acest caz vorbim de poezie. Dar în ce constă şi cum se manifestă poeticitatea? Atunci când cuvântul este resimţit ca atare, în calitatea sa de cuvânt şi nu de reprezentant al obiectului denumit sau ca exprimare a unei emoţii. Atunci când cuvintele şi structura lor, semnificaţia lor, forma lor exterioară şi interioară nu sunt doar un indicator indiferent al realităţii, ci dobândesc pondere şi valoare proprie" (p. 692).

[87] André Breton, *op. cit.*, în lucr. cit., p. 310 (traducere de Ilie Constantin).

Un poet american contemporan, Gary Snyder, scrie un poem intitulat *Fapte* compus în întregime numai din informații extrase din ziare:

1. 92% din importul de soia al Japoniei provine din S.U.A.

2. Populația S.U.A. reprezintă 6% din populația lumii; consumul anual de energie se ridica la 1/3 din consumul globului terestru.

3. S.U.A. consumă 1/3 din produsul anual de carne din întreaga lume.

4. 1/5 din populația americană, vârfurile, încasează 45% din suma globală destinată salariilor şi dețin cam 77% din bogăția totală.

5. O națiune modernă are nevoie de 13 materii prime industriale de bază. În A.D. 2000 S.U.A. va importa toate materiile prime necesare cu excepția fosforului.

6. General Motors e mai mare ca Olanda.

7. Energia nucleară e întreținută mai ales cu combustibil fosil şi abia produce energie netă.

8. Cele „Şapte Surori" sunt: Exxon, Mobil, Texaco, Gulf Standard of California, British Petroleum, Royal Dutch, Shell.

9. „Motivul pentru care energia solară nu a fost şi nu va fi un contribuabil major, sau un înlocuitor al combustibilului fosil, se datorează faptului că nu va putea concura fără energia subvenționată de economia combustibilului fosil. Uzinele au maximalizat folosirea luminii solare." – T.H. Odum

10. Sursa noastră principală de hrană rămâne totuşi soarele[88]*.*

Poemul *În luna lui Athyr* al lui Kavafis pare să fie transcrierea unui proces de descifrare a unei inscripții de pe o piatră tombală:

Anevoios citesc pe-această antică piatră.
„Do(mn)ul Isus Hristos". Abia disting
„s(uflet)".

---

[88] În vol. *Lirică americană contemporană*, Editura Albatros, Bucureşti, 1980, pp. 248-249 (traducere de Virgil Teodorescu şi Petronela Negoşanu).

Apoi: „în lu(na) lui Athyr a(dor)mi
Leukio(s)”.
Unde e scrisă vârsta, „el a tr(ăi)t ani”,
Kappa Zeta arată c-a adormit tânăr.
În cele şterse văd, „Aces(t) ...alexandrin”.
Pe urmă, trei rânduri extrem de mutilate;
mai descifrez la fel „l(a)crimile noastre”,
„durere”,
şi iarăşi „lacrimi” din nou, şi „n(o)i (pri)etenii lui”,
„doliu”,

Mi se pare că Leukios a fost foarte mult iubit,
În luna lui Athyr adormi Leukios.[89]

Un asterisc ce însoţeşte titlul poeziei ne informează că Leukios este un personaj imaginar. Sentimentul cititorului că a parcurs reconstituirea unui text vechi, păstrat doar fragmentar, nu devine însă din acest motiv mai puţin pregnant.

Un text al lui Elio Pagliarani – unul din principalii reprezentanţi ai „Grupului 63” italian –, intitulat *Lecţia de fizică*, pare un fel de dare de seamă empirică, făcută iubitei, asupra unor fenomene şi concepţii ştiinţifice de specialitate:

A început studiind corpul negru
Max Planck la începutul secolului (se discută dacă era
începutul sau sfârşitul secolului)
radiaţiile corpului negru în memoria
zilei de 14 decembrie 1900
trebuia să presupună că la baza
energiei multiplicate de timp

---

[89] Constantin P. Kavafis, *Poezii*, Editura Univers, Bucureşti, 1971, p. 127 (traducere de Aurel Rău).

au fost nişte cuante de acţiune
Oh Elena paginile pe care
ne-am trudit lumina e o grindină de cuante, caut să-ţi
spun că există opoziţie
între macrofizică şi microfizică şi că lumea atomică a
particulelor elementare
este studiată de mecanica cuantelor – şcoala de la Copenhaga –
şi de aceea ondulatorie a prinţului de Broglie căci îndată fizicienii
au băgat de seamă că cele două noi mecanici deşi întemeiate
pe algoritmi diferiţi
sunt în esenţă identice: ambele neagă
neagă faptul că ar putea exista raporturi precise de la cauză la efect
afirmă că nu poţi studia un obiect fără să-l transformi
lumină ce cade asupra electronului să-l lumineze

Iar eu stau aici
iar eu stau aici Elena în cuşcă şi aştept
sunetul unui obiect transmiterea efectului
asupra ta, a transformărilor

Nu eu
te trădez, prietena ta viaţa te apucă de beregată
tu ce vrei dacă se ţine tare muşchiul cardiac
s-a dovedit doar că sunt un animal de povară
am să-mi vopsesc părul mai degrabă Einstein
şi pletele lui, ţi-l închipui când o fi luat pana
să-i scrie lui Roosevelt „Dragă preşedinte, să construim
atomica, de nu naziştii” acţiunea energiei
a energiei multiplicate în timp şi hemoragie
ba chiar sângele din nas, spunea Pasquina la vârsta ta,

sângele din nas te eliberează...[90]

Exemplele acestea sunt însă suficiente. Care a fost rostul lor? În primul rând de a arăta că legăturile limbajului poetic cu situaţiile de viaţă, cu limba comună şi cu limbajele non-literare sunt mult mai puternice decât suntem în general înclinaţi să admitem, că poezia, versul, metafora şi imaginea nu sunt decât în parte entităţi echivalente. Apoi şi pentru a pune încă o dată sub semnul întrebării pertinenţa conceptului de deviere.

Pentru că dacă vom considera în continuare utilă şi viabilă abordarea limbajului poetic sub aspectul său de fenomen deviant de la o normă, se va impune stabilirea unor nivele în funcţie de care să fie definită abaterea. E simplu de constatat că limbajul poetic se poate depărta de limbajul uzual din foarte multe puncte de vedere: fonologie, morfologic, sintactic, lexical, tropologic (cu ipoteza că în spaţiul lui ar fi posibili tropi pe care nu-i vom putea niciodată întâlni în vorbirea cotidiană), grafic (caligramele lui Apollinaire), tipografic (poezia vizuală) etc. Dar uneori, pentru a recunoaşte poezia, este suficient să fie sesizat doar un singur nivel al abaterii, chiar dacă spiritul cititorului nu se va împăca niciodată cu realitatea că textul pe care îl are în faţă este propriu-zis o poezie, cum este cazul poemului lui Gary Snyder.

2. La propriu şi la figurat

FORMELE SENSULUI. Sesizarea unei abateri este întotdeauna rezultatul unei comparaţii. Cuplul de noţiuni *normă/abatere* are o valoare generală şi pentru a fi corect înţeles el pretinde apelul şi la alte perechi opozitive, cum se întâmplă în mai toate încercările de descriere a trăsăturilor limbajului poetic.

Situaţia actuală a acestui limbaj, paradoxul semanticii sale polimorfe impun însă o rediscutare şi a ceea ce pare de multă vreme stabilit şi admis. S-a spus, cum am văzut, că poezia e un spaţiu al figurii şi am prezentat în

---

[90] Text reprodus după Cornel Mihai Ionescu, *Generaţia lui Neptun (Grupul 63)*, E.P.L.U., Bucureşti, 1967, p. 184 (traducere de Cornel Mihai Ionescu).

această privință câteva dintre opiniile specialiştilor. Dar am văzut şi că din multe puncte de vedere figura e un element incert, reversibil chiar. Conceptele de „imagine vizionară”, „viziune”, „simbol” şi „ruptură a sistemului”, întâlnite în teoria lui Bousoño, nu sunt decât nişte redefiniri – e adevărat, mai subtile şi mai adecvate noii fizionomii a limbajului poetic – ale mai vechilor figuri. Spunând că orice poezie e un spațiu al substituirii, stilisticianul spaniol exclude din discuție posibilitatea depistării în textele lirice a vreunor sensuri proprii. Considerând apoi că limbajul poetic este în mod natural limbajul propriu poeților, Bousoño şi-a luat toate măsurile de siguranță, căci orice cuvânt din orice poezie, oricât de direct şi de denotativ ar fi sensul lui, nu va putea fi socotit decât tot un mod special (necoincident cu spațiul semantic al limbii comune) de a se exprima al poetului. De ce însă să nu admitem că poezia e un teritoriu atât al sensurilor figurate, cât şi al sensurilor proprii?

Să precizăm imediat că sensul propriu nu este acelaşi lucru cu sensul referențial. Poezia nu vorbeşte niciodată despre o realitate practică, pentru că ea nu aparține domeniului comunicării utilitare. Există însă o poezie a comunicării directe, deschise, imediate, care refuză transfigurarea realului, adică transpunerea sa în planul ambiguu, opac şi obscur al figurii. Există, cum am văzut, o poezie prozaică, alcătuită din imagini prozaice, în care semnificația poetică rezultă, nu de puține ori, din jocul exclusiv al sensurilor proprii, general acceptate. Sigur, trebuie să fim de acord cu Bousoño că această poezie nu este nici ea lipsită de procedee – unele discrete, minimale. Însă despre o centrare a mesajului asupra propriei sale alcătuiri nu mai poate fi vorba aici. Cuvintele nu mai sugerează şi nu mai ascund. Ele numesc şi arată.

Sensul cuvintelor din poezia lui Robert Creeley *Cunosc un om* nu este altul decât sensul lor propriu, literal. Textul nu urmăreşte să ne spună mai mult decât spune, el nu caută să sugereze altceva decât afirmă. Faptul că, deşi absolut nesemnificativă, situația de viață pe care poezia o pune în termeni poate deveni – prin chiar lipsa ei de importanță în ordinea unor acte umane ierarhizate valoric – semnificativă e cu totul altceva. Faptul că cititorul poate vedea în această secvență de oralitate transpusă în vers

proiectiv o construcție care simbolizează o condiție umană derizorie, anodină, este, de asemenea, o altă problemă. Ea nu priveşte intențiile textului, ci pur şi simplu faptul că acest text aparține domeniului artei care e prin definiție un domeniu al semnificației majore. Nu există modalitate de interpretare care să nu cunoască tentația de a transforma nesemnificativul în semnificativ. De aici o mulțime de deformări hermeneutice, întâlnite curent în practica interpretării.

Să luăm în continuare un alt exemplu din poezia lui Bacovia, cel din ultima perioadă de creație:

E frig, iarnă...
Vreau să gândesc la anii mei pustii –
Nu mai aştept pe nimeni,
Nicio speranță.
Nimeni nu mai este liber...
Vreau să gândesc la anii mei pustii –
Închide oriunde,
Închide uşa – e frig, iarnă.
(*Din vremuri*)

Un foarte bun cunoscător al vocabularului, motivelor şi sistemului de conotații bacoviene ar fi probabil imediat înclinat să distingă în acest text sensurile ascunse ale unei complexe operații de simbolizare. Şi asta tocmai datorită faptului că Bacovia a rămas încă pentru foarte mulți cercetători ai operei sale un poet al *Plumbului* şi al *Scânteilor galbene*, în calitatea lor de ansambluri valorice incontestabile, volumele ulterioare fiind considerate o expresie a „talentului declinant”. Neexistând prin urmare decât un singur Bacovia, egal cu sine din punct de vedere al viziunii, poezia *Din urmă* (care face parte din volumul *Comedii în fond*, 1936) va putea fi interpretată ca un exemplu caracteristic pentru vechiul sistem bacovian de reprezentare a lumii, cu amendamentul posibil că valoarea ei estetică este una mult redusă în comparație cu poeziile scrise până în 1916. Şi totuşi, între cele 14 texte ale lui Bacovia selectate în *Panorama poeziei universale*

contemporane, A.E. Baconsky a găsit de cuviință să includă şi această capodoperă în miniatură.

Nu-mi propun aici să analizez poezia. Vreau doar să remarc faptul că o lectură a sa în sens propriu este perfect îndreptățită. Dacă exceptăm construcția „anii mei pustii”, textul nu ne permite să identificăm nicio altă figură semantică. Cele câteva cuvinte reiterate nu se constituie în repetiții semnificative. La un mod destul de general vorbind, *Din urmă* e o poezie biografică. Ea consemnează două serii de evenimente: senzoriale şi volitive. Acestea caracterizează o individualitate redusă la elementar care-şi notează stările fizice şi psihice în propoziții clare, definitive, lipsite de ambiguitate. Orice aluzie la planul metafizic al vieții pare exclusă.

Nu vechiul eu liric bacovian, cel predispus la acte de dedublare şi mistificare a propriei identități, trebuie căutat aici, ci un eu biografic, coincident cu persoana civilă a poetului. Într-adevăr, trebuie să recunoaştem că, după spusele lui Bousoño, aici poetul vorbeşte un limbaj pur şi simplu propriu, deşi cu totul străin de limbajul poeziei aşa cum este el înțeles de obicei. Frigul şi iarna ca fenomene meteorologice se acordă cu un sentiment de părăsire, de inutilitate şi eşec. Acest acord nu este urmarea unor deliberări într-un sistem preexistent de analogii şi simboluri. El vine de la sine, prin simpla conştiință a viețuirii într-un spațiu dat.

Deşi reacția interpretului va fi întotdeauna o reacție de suspectare a unei complexități ascunse. Se va putea deci afirma că „frigul” insinuat în tot cuprinsul textului este un frig existențial, social, politic, cosmic etc. Această poezie pe care eu o consider pur şi simplu biografică poate mai departe deveni expresia unei conştiințe tragice a omului amenințat de frigul perpetuu al lumii. Bănuiesc că acesta a şi fost sensul în care a apreciat-o Baconsky.

Am putea să aducem în continuare în discuție şi situația acelor poezii în care sensul propriu şi sensul figurat coexistă în favoarea celui din urmă, în care transparența cuvintelor obişnuite devine un fundal pe care se proiectează spectacolul figurii. Poezia clasică şi romantică sunt ilustrative

pentru această condiție duplicitară, contradictorie, echivocă a funcționării sensului[91].

Mult mai interesant mi se pare cazul invers, al inserției unui enunț propriu într-o canava de imagini figurate sau alegorice. Acest tip de complicitate semantică e specific mai degrabă poeziei moderne. Dilatarea principiului figurării implică riscul suprasaturării sensului de propria sa opulență, de unde şi o previzibilă monotonie. Apare astfel necesitatea contrapunerii unor versuri surpriză, schimbarea la un moment dat a codului, reducerea depărtării față de semnificat. Să luăm ca exemplu ultimele trei secvențe ale poeziei lui Blaga *Amurg de toamnă*:

O rază
ce vine goană din apus
şi-adună aripile şi se lasă tremurând
pe-o frunză:
dar prea e grea povara -
şi frunza cade.

O, sufletul!
Să mi-l ascund mai bine-n piept
şi mai adânc,
să nu-l ajungă nicio rază de lumină:
s-ar prăbuşi.

---

[91] Într-un anume sens, distincțiile operate de Coleridge în *Biographia literaria* între *poem* şi *poezie* sunt legate de problema raportului dintre sensul propriu şi cel figurat. Dacă poezia înseamnă – în viziunea poetului englez – o izbucnire pură a imaginației primare, poemul, în schimb, reprezintă construcția care captează în unele zone ale sale această izbucnire. Urmează că „un poem, indiferent de lungimea lui, nu poate fi şi nici nu trebuie să fie, în întregimea sa, poezie". Murray Krieger, din cartea căruia (*Teoria criticii*, Editura Univers, Bucureşti, 1982) am extras acest citat, observă în continuare că astfel „poemul apare ca o secvențialitate de rutină, compus din momente de non-poezie, întrerupte de momente de poezie înaltă sau, cel mult, unite între ele printr-o masă vâscoasă non-poetică" (p. 185). Fiind o emanație a imaginației primare care transformă datele lumii reale, limbajul poeziei devine, în acest caz, un limbaj metaforic, vizionar. Poemul nu constituie decât cadrul în care se integrează, pe fundalul căruia se proiectează acest limbaj al conotației emoționale şi imaginare. „Masa vâscoasă non-poetică" este, probabil, tocmai materia acumulată a sensurilor proprii.

E toamnă.

Ceea ce se vede imediat în aceste versuri e faptul că enunțul „E toamnă” are rostul nu numai de a oferi o cheie pentru interpretarea conținutului primelor două pasaje, ci şi de a contrabalansa efectul redundant al figurilor acumulate. Tensiunea semantică a întregului text se sprijină pe suportul prozaic al ultimei aserțiuni. Fără directețea versului final, această tensiune ambiguă nu ar mai fi fost posibilă.

DENOTAȚIE ŞI CONOTAȚIE. Cuplului *sens propriu/sens figurat* îi corespunde, la un nivel conceptual superior, perechea *denotație/conotație.* Sinonimia acestor perechi explicative e evidentă. „Sens propriu” şi „sens figurat” sunt noțiuni oarecum vulgare, fără trecere în limbajul critic actual, preluate din arsenalul vechii retorici. Noua retorică (Genette şi Todorov cu precădere) revine la problema sensului figurat şi reconsideră noțiunea de *figură*, pe care o relansează în accepții mai mult sau mai puțin noi, mai mult sau mai puțin particulare.

Repunerea în circulație a acestui termen – preferat noțiunii de „procedeu” a formaliştilor ruşi – poate însă conduce la nedorite confuzii. „Figura de stil” este în poezia tradițională un mijloc de ornamentare a discursului. Conceperea poeziei ca un limbaj împodobit e o realitate a istoriei poeziei. Poezia clasică sau barocă sunt fenomene de deviere semantică în ultimă instanță reductibile la norma comună a vorbirii. Nu acelaşi lucru se poate spune despre poezia modernă, în care imaginile deviante de la codul general al limbii nu mai pot fi „traduse”, în care semnificantul metaforic nu mai reprezintă o îndepărtare prescrisă a sensului față de o aşa-zisă normă logică. În poezia suprarealistă, de pildă, semnul şi sensul se confundă, ele alcătuiesc o unitate indisolubilă, ce trebuie acceptată ca atare, fără apel la vreun referent exterior. De aceea acest limbaj nu mai poate fi înțeles ca un spațiu al desfăşurării figurii. Nemaifiind o abatere controlată de la realitatea unui sens oarecare,

cunoscut de toată lumea, poezia suprarealistă îşi este sieşi realitate şi limbaj care semnifică această realitate.

Tocmai pentru a putea descrie aceste două aspecte semantice distincte, Genette introduce în discuție noțiunile de *literar şi literal*. Literaritatea (traductibilitatea) ar fi astfel o caracteristică a poeziei tradiționale, pe când aspectele literale ale sensului ar privi poezia modernă. Cât de adecvate şi clare sunt aceste două concepte vom vedea în continuare. Deocamdată să ne reîntoarcem la raportul denotație – conotație. Cele două noțiuni sunt mai des întâlnite în metalimbajul lingvisticii şi mai puțin în spațiul teoriei şi criticii literare. Chiar şi noua retorică şi poetica le ocoleşte uneori cu o surprinzătoare prudență, preferând să vorbească, în locul unui limbaj conotativ, despre un limbaj intranzitiv (Genette) sau opac (Todorov).

După părerea mea, situația aceasta se explică prin faptul că astăzi încă denotația e considerată un element irelevant în operația de definire a poeziei. Denotația e identificată cel mult cu norma de la care deviază limbajul poetic, ea devine eventual acel element de contrast pe care se proiectează valorile conotației. Prejudecata e aceea că denotația e o dimensiune inferioară, nespecifică, de cele mai multe ori apoetică. Iată de ce ea nu poate face cu adevărat pereche cu un concept atât de tare cum este conotația. Rămâne însă de demonstrat că denotația e partea slabă a cuplului pe care îl avem în vedere. Teoreticienii care cred într-o esență a poeziei nu au, oricum, niciun motiv să facă această demonstrație, pentru că punctele lor de vedere se întemeiază în mare măsură pe postulate apriorice.

E nevoie în continuare să căutăm nişte definiții. Nu voi propune nişte definiții riguroase. Faptul acesta e imposibil până şi în câmpul lingvisticii. Se poate constata că în logică şi lingvistică perechea de termeni care ne interesează circulă cu cel puțin două-trei accepții diferite[92].

O primă accepție – care provine de la James Stuart Mill – e aceea care pune semnul egalității între *conotație* şi *semnificație*, pe de o parte, şi

---

[92] Cf. Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Librairie Larousse, Paris, 1967, pp. 29-30.

denotație şi *referință*, pe de alta. Conotația ar caracteriza în acest caz proprietățile semantice ale unui cuvânt, în timp ce denotația ar desemna pragmatic relația dintre cuvânt şi obiectul denumit de el.

O altă întrebuințare a celor doi termeni întâlnim în textele lingvistului american Louis Bloomfield. Pentru el, şi denotația şi conotația sunt fenomene ale semnificației. *Denotația* e sinonimă cu *sensul de bază al unui cuvânt*, în timp ce *conotația* caracterizează *asocierea stabilă a unui sens derivat cu semnificația primă*. Aceasta este, cred, accepția cea mai răspândită astăzi în studiile de specialitate, cu precizarea că, în multe cazuri, conotația nu are deloc un caracter stabil, ea fiind asociată, dimpotrivă, cu ideea de imprevizibilitate a sensului.

Între cercetătorii limbajului literar, Todorov şi Jean Cohen au încercat fiecare să dea conotației o definiție în acord cu specificul demersurilor lor analitice. Pentru Todorov – care se ocupă de problema personajului în romanul *Legături primejdioase* – conotația se manifestă ori de câte ori un obiect e încărcat cu o funcție alta decât funcția sa inițială, deci ea e un fenomen extralingvistic, ținând de semnificația aplicată obiectelor, pe care lingvistica nu-l poate însă ignora.

Jean Cohen consideră denotația şi conotația aspecte ale limbajului care nu pot fi înțelese în afara implicațiilor lor psihologice. Pentru că *denotația* se identifică cu funcția *intelectuală*, *cognitivă*, *reprezentativă* a limbajului, în timp ce *conotația* cuprinde *aspectele emotive*, *afective.* Cele două entități sunt opuse numai în plan psihic, pentru că altfel ele au acelaşi referent, sunt adică două expresii diferite ale aceluiaşi obiect[93]. Ştim deja din observațiile anterioare că pentru Jean Cohen funcția conotativă caracterizează limbajul poeziei, în timp ce denotația aparține prozei. Opoziția care se stabileşte e aceea dintre emoțional şi non-emoțional, ca şi cum poezia ar fi un domeniu exclusiv al sensibilității şi intuiției, iar proza doar unul al intelectului şi al cunoaşterii raționale. E limpede că o astfel de distincție poate fi cu greu acceptată.

---

[93] Cf. Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966, p. 105.

În ce priveşte propriul meu punct de vedere, el încearcă să valorifice poziţiile evidenţiate mai înainte, dar mai ales punctul de vedere al lui Bloomfield, păstrând discuţia la un nivel strict semantic, fără însă a considera denotaţia o dimensiune exterioară limbajului literaturii şi al poeziei. Aceasta presupune faptul că echivalenţele „limbaj uzual = proză” şi „proză = denotaţie” sunt de la bun început excluse. E mai mult decât evident că limbajul uzual şi limbajul literaturii sunt domenii distincte ale semnificaţiei. Diferenţa este clar marcată la nivelul funcţiilor. Pe de o parte, vorbim despre o funcţie referenţială şi comunicativă, pe de alta, despre o funcţie estetică sau poetică. Altfel, denotaţia şi conotaţia caracterizează deopotrivă vorbirea cotidiană, proza, poezia şi limbajul ştiinţific. Numai că ele sunt prezente în fiecare dintre acestea în grade şi cu funcţii diferite.

TRANSPARENŢĂ, UZAJ, OPACITATE. Intră, după opinia mea, în sfera denotaţiei toate actele lingvistice întemeiate pe uzaj, pe sensurile cunoscute de toată lumea. Orice formă semantică secundară, fie ea la origine şi o metaforă căzută în spaţiul public al comunicării, ţine de această sferă. Conotaţia, la rândul ei, cuprinde toate acele structuri verbale care se opun uzajului prin caracterul lor neobişnuit, neaşteptat. Conotaţia e un spaţiu al invenţiei semantice, un teritoriu al continuei metamorfoze. În poezie conotaţia e întotdeauna un rezultat al exploatării procedeelor lexicale: metaforă, metonimie, sinecdocă, epitet, comparaţie etc. Am putea accepta, cum se propune frecvent, că denotaţia reprezintă starea normală a limbajului, iar conotaţia starea sa excentrică, dar opoziţia limbă comună – limbaj poetic, întemeiată pe distincţia normă (denotaţie) – abatere de la normă (conotaţie) nu e deloc uşor de susţinut, şi asta din foarte multe motive.

Limba uzuală însăşi nu poate fi considerată, cum am văzut, un spaţiu în care cuvintele descriu cu precizie obiectele la care se referă. Sensul denotativ sau referenţial al unui cuvânt nu poate fi redus la definiţia lui abstractă din dicţionar. La nivel abstract putem într-adevăr vorbi despre semantica univocă a unei limbi potenţiale (numită de Chomsky „competenţă”) pe care fiecare dintre noi o deţine ca posibilitate de

comunicare verbală. Însă vorbirea, actul lingvistic concret („performanța”, cum spune lingvistul mai înainte amintit), verbalizat sau nu (în stările de monolog interior), nu este niciodată simplu denotativ.

Orice informație care leagă între ei doi indivizi, indiferent de natura ei, este o informație conotată. Accepțiile în care noi folosim cuvintele în vorbirea obişnuită nu se confundă decât în foarte rare cazuri cu definițiile lor riguroase. Fiecare vorbitor este şi posesorul unui dicționar de uz propriu, conotat afectiv, senzorial, axiologic, volitiv etc. Cuvintele sunt vii pentru că ele circulă între oameni vii. Fiecare cuvânt îşi are, în funcție de vorbitor, mitologia sa secretă, inefabilă. Fiecare act de înțelegere a cuvintelor celuilalt înseamnă şi o renunțare la propriile valori pe care tu le acorzi aceloraşi cuvinte.

Înțelegerea este, aşadar, rezultatul unor reciproce procese de adecvare. Ea se produce undeva, la jumătatea distanței dintre două subiectivități aflate în ecuație, doar aparent reductibile la acelaşi numitor comun al sensului. Limba uzuală nu conține, prin urmare, sensuri pur referențiale decât dacă facem abstracție de vorbire. Or, limba e o formă instrumentală care aparține vieții, comunității sociale a indivizilor şi tocmai faptul acesta asigură înțelegerea dintre oameni. Iluzia referențialității este mult mai puternică decât realitatea conotației. Adecvarea la un sens comun, presupus şi verificabil (prin recurs – când e posibil – la proba adevărului sau falsității informației vehiculate), face comunicarea posibilă. Ea poate părea astfel un spațiu al sensurilor directe, exacte, obiective. Un spațiu, adică, aflat sub dominația acelei norme față de care am văzut că poezia deviază în mod constant.

Dar a înțelege poezia ca limbaj deviant înseamnă – am mai arătat acest lucru – a exclude din discuție o mulțime de texte de factură enunțiativă cum este, de pildă, acest poem al lui Bertolt Brecht:

În camera mea atârnă o sculptură în lemn japonez,
Masca unui demon rău, lăcuită în aur.
Compătimind privesc
Umflatele vine ale frunții, ce arată

Cât de obositor e să fii rău[94].

Descoperim aici încercarea cuiva de a prezenta în modul cel mai simplu cu putință o revelație în ordinea subiectivității: contemplarea imaginii sculptate a unui duh malefic conduce la ideea că răutatea este obositoare. Autorul acestei descoperiri nu recurge, însă, pentru a arăta importanța descoperirii sale, la sugestie şi indeterminare semantică. El vorbeşte „în proză", foloseşte denotația cuvintelor, deşi trăirea lui este una subiectivă, senzorială („privesc"), afectivă („compătimind") şi intelectuală (partea a doua a textului rezumă parcursul unui gând). *Masca nelegiuitului* – aşa se intitulează poemul – este un text transparent, lipsit aproape de orice figură retorică. Adjectivele „rău" şi „umflate" cu greu pot fi considerate epitete.

Pornind de la acest exemplu, se poate constata că în general *transparența* mesajului e o calitate a limbajului denotativ, pe când *opacitatea* e un efect al conotației. În concepția lui Tzvetan Todorov, expusă în volumul *Littérature et signification*, „transparența" şi „opacitatea" sunt trăsături care separă limbajul uzual de limbajul poeziei. Dar limbajul uzual e conceput de poeticianul francez ca o virtualitate, ca un grad retoric zero al gândirii şi al verbalizării, inexistent în realitate. Discursul transparent, potențial „ar fi cel care lasă să fie vizibilă semnificația şi care nu serveşte decât la a se face înțeles"[95]. În opoziție cu acesta, „există discursul opac, care este atât de bine acoperit de desene şi de figuri, încât nu lasă să se întrevadă nimic îndărătul lui: este un limbaj ce nu trimite la nicio realitate, care îşi ajunge sieşi"[96].

În viziunea lui Todorov, limbajul figurat nu este sinonim cu limbajul poetic, chiar dacă cele două limbaje se pot uneori suprapune. Limbajul poetic (sau literar) este constitutiv discursului mimetic, care urmăreşte să ne prezinte lucrurile înseşi, cum se întâmplă în poezia modernă din linia

---

[94] Text reprodus după A.E. Baconsky, *Meridiane*, E.P.L., Bucureşti, 1969, p. 39 (traducere de A.E. Baconsky).

[95] Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 102.

[96] *Ibidem*.

lui Mallarmé. Limbajul figurat pare, pe de altă parte, apanajul poeziei tradiționale. Regăsim astfel aici, formulată în alți termeni, distincția lui Genette dintre sensul *literar* şi sensul *literal.*

Comentând această opoziție dintre „figurat" şi „poetic", propusă de Todorov, autorii *Retoricii generale* arată că „totuşi cele două limbaje luptă împotriva unui adversar comun, discursul transparent care impune conceptul abstract"[97]. Dar atunci cum să rezolvăm în cadrul acestei tricotomii problema poeziei „enunțiative", directe, din care lipsesc figurile tradiționale?

Nu ar trebui oare să cădem de acord că poezia poate prezenta trei aspecte distincte: un discurs *figurat* (*traductibil*), un discurs *literal* (metaforic dar *netraductibil*) şi un discurs *transparent* (literal el însuşi, însă lipsit de simboluri, metafore, sensuri figurate etc.)? Transparența şi opacitatea caracterizează poezia în egală măsură şi ele au în vedere limbajul poetic în totalitatea sa, indiferent de aspectele sale de moment şi de rolul unor funcții dominante.

3. Poezia **şi** logica

REVERDY SAU HLEBNIKOV? Imposibilitatea practică a stabilirii unei variante lingvistice având caracter de normă, cu care să poată fi comparate „normele" limbajului poetic, aşa cum s-au modificat ele de-a lungul timpului, este mai mult decât evidentă. Pentru Tzvetan Todorov, ca şi pentru Gérard Genette[98], gradul zero al exprimării, principiul lingvistic în funcție de care pot fi discutate metamorfozele figurii, nu reprezintă decât o virtualitate, o abstracțiune. Mai concret şi mai puțin rafinat în distincții,

---

[97] Grupul µ, *Retorica generală*, Editura Univers, Bucureşti, 1974, pp. 30-31.

[98] Paul RicĹ"ur, care în lucrarea *Metafora vie* (Traducere şi cuvânt înainte de Irina Mavrodin, Editura Univers, Bucureşti, 1984) acordă o atenție deosebită poeziei ca deviație de la un ipotetic grad zero, extrage într-o notă (p. 220) câteva asertiuni ale lui Gérard Genette din care putem desprinde concepția sa despre normă. Iată două dintre acestea: „Spiritul retoricii se află în întregime în această conştiință a unui hiatus între limbajul real (cel al poetului) şi un limbaj virtual (cel pe care l-ar folosi *expresia simplă* şi *comună*) pe care e de ajuns să-l restabilim prin gândire, pentru a delimita un spațiu al figurilor"; „Faptul retoric începe acolo unde pot compara forma acestui cuvânt sau a acestei fraze cu cea a unui alt cuvânt sau a unei alte fraze care ar fi putut fi utilizate în locul lor şi despre care putem spune că țin loc."

Jean Cohen opune poezia prozei, la rigoare – prozei ştiinţifice. Există însă şi poziţii cu mult mai exigente.

Poetica matematică, reprezentată la noi de Solomon Marcus, reia tradiţia gândirii estetice a lui Pius Servien şi consideră că singurul limbaj cu adevărat opus poeziei este limbajul matematic. Opoziţiile semiotice dintre cele două spaţii ale semnului sunt desenate cu fermitate. În *Poetica matematică* (1970), Solomon Marcus stabileşte nu mai puţin de 25 de distincţii posibile. Multe dintre acestea pot fi regăsite şi în celelalte operaţii de raportare a poeziei la alte tipuri de limbaje. Binomurile *logic/alogic* şi *logic/para-logic*, de exemplu, sunt extrem de frecvente în vocabularul lui G.R. Hocke din studiul *Manierismul în literatură.*

Dar să vedem mai întâi care este opinia autorului. Pornind de la premisa că logica este un domeniu al gândirii despre adevărul şi falsitatea propoziţiilor, matematicianul român consideră că poezia – ale cărei enunţuri sunt indiferente faţă de problema raportului adevărat/fals – poate fi descrisă ca o deviere spre alogic: „Este absurd să ne întrebăm dacă luna este într-adevăr o fecioară, aşa cum o interpretează Eminescu”[99], ceea ce înseamnă că „luna-fecioară” este expresia unei gândiri care exclude logica, putând fi astfel considerată alogică.

Nu cred însă că discuţia despre logic şi alogic în poezie trebuie redusă pur şi simplu la condiţia validării enunţurilor. Dacă ne-am rezuma doar la atât, am putea la fel de bine să opunem logicii proza. Or nu aceasta este problema. Logica este o constantă a vorbirii comune. Faptul că această vorbire reprezintă şi ea un spaţiu al figurilor, al jocurilor de cuvinte şi, nu de puţine ori, al sofismelor, nu exclude problematizarea relaţiei dintre logica gândirii uzuale şi logica gândirii poetice.

Putem apela şi de data aceasta la exemple. Creaţia lui Pierre Reverdy sau Hlebnikov (care vedea în poezie o artă a „transraţionalului”) ţine de spaţiul semantic al alogicului, propunând tot felul de realităţi obiective şi

---

[99] Solomon Marcus, *Poetica matematică*, Editura Academiei, Bucureşti, 1970, p. 47.

subiective imposibile în ordine rațională. Diferența dintre cei doi poeți e, totuşi, mare şi numai aparent poezia lor prezintă puncte de contact.

Reverdy e un poet al ilogicului şi chiar al absurdității, în măsura în care creația sa urmăreşte o „violare deliberată a logicii prin logică”[100]. Construcția calculată, creația poetică înțeleasă ca o „ars combinatoria”, premeditarea prin rațiune a actului poetic sunt trăsături definitorii ale poeziei lui Reverdy. Poetul însuşi ne-o spune:

> Imaginea este o creație pură a spiritului. Ea nu se naşte dintr-o comparație ci din apropierea a două realități mai mult sau mai puțin îndepărtate. Cu cât relațiile a două realități apropiate vor fi mai depărtate şi mai juste, cu atât imaginea va fi mai puternică – şi cu atât puterea ei emotivă şi realitatea poetică vor fi mai mari[101].

Are prin urmare dreptate André Breton, în primul manifest al suprarealismului, să considere aceste aserțiuni nişte constante ale unei estetici *a posteriori*, inacceptabilă din punctul de vedere al unei ontologii poetice naturale. Ceea ce-l preocupă pe Reverdy nu este adevărul (cel al logicii sau al trăirii), ci realul. Un real înțeles mai degrabă ca o realitate semantică, produs al transformării cuvintelor. Iată o altă declarație a aceluiaşi poet:

> Căci nu e vorba de a face ceva adevărat. Adevărul de astăzi este falsitatea de mâine. Acesta este motivul pentru care poeții nu au arătat niciodată vreo grijă față de adevăr, ci întotdeauna numai față de real. Acum însă, atenție! cuvintele sunt pentru toată lumea, voi trebuie deci să faceți din cuvinte ceea ce nimeni n-a mai făcut[102].

---

[100] Expresia îi aparține lui Unamuno care a aplicat-o poeziei conceptuale spaniole.

[101] *Apud* Mario de Micheli, *op. cit.*, p. 294.

[102] *Apud* Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Éditions du Seuil, Paris, 1964, p. 58.

Poezia lui Reverdy, spre deosebire de cea a suprarealiştilor, cu care nu trebuie confundată, în ciuda adeziunii poetului la mişcarea iniţiată şi condusă de Breton, se înscrie în buna tradiţie a poeziei „raţionale” şi a „permutărilor constructive” teoretizate, rând pe rând, de Tesauro, Harsdçrffer, Friedrich Schlegel, Mallarmé, Valéry. O formulare limpede a sarcinilor poeziei de a produce hazardul deliberat găsim în meditaţiile lui Novalis:

> Poetul se foloseşte de lucruri şi cuvinte ca de clapele unui pian, iar poezia toată se întemeiază pe asociaţia de idei activă, pe *producerea* – automată, *deliberată*, ideală – a *hazardului*[103].

Cazul poeziei lui Hlebnikov e cu totul altul. Ingineria poetică se află în afara viziunii sale despre rosturile poeziei. Ilogismul textelor sale nu este rezultatul unei deliberări, al imaginaţiei programate. Chiar dacă Hlebnikov este şi autorul unor articole asupra unui posibil nou limbaj poetic (numit *zaum*), creaţia sa nu e urmarea unor premeditări raţionale. Ceea ce caută şi descoperă poetul rus este o altă logică a existenţei, o altă perspectivă de valorizare a lucrurilor, o ştiinţă a înţelegerii datelor vieţii care să depăşească perimetrul ingrat al antropocentrismului. Hlebnikov e un fel de Rimbaud al secolului XX. În prefaţa din 1928 la operele complete ale acestui inimitabil poet modern Iuri Tânianov notează următoarele:

> Noua viziune a lui Hlebnikov, care amesteca într-un mod infantil şi păgân ceea ce este mic cu ceea ce este mare, nu admitea ca limba îngustă şi compactă a literaturii să nu lase să fie exprimat ceea ce este cel mai important şi cel mai intim, nu admitea ca aceste date să fie refulate în fiecare clipă de „ambalajul” limbii literare şi declarate „produse ale hazardului” [...] Hlebnikov teoreticianul devine un

---

[103] *Apud* G.R. Hocke, *Manierismul în literatură*, traducere de Herta Spuhn, prefaţă de Nicolae Balotă, Editura Univers, Bucureşti, 1977, p. 96. Vezi însă întreaga discuţie asupra „sofismelor magice” de la pp. 90-99.

Lobacevski al limbajului: el nu descoperă doar mici lacune în vechile sisteme, ci descoperă o nouă structură pornind de la melanjul lor arbitrar. Noua sa viziune, foarte intimă, aproape copilărească, apare ca o nouă structură a cuvintelor şi a lucrurilor[104].

ANALITISM ŞI LOGICĂ PE DOS. Multă vreme, de la simbolism încoace îndeosebi, poezia a fost echivalată cu domeniul alogicului sau al metalogicului. Cuvintele lui Macedonski – „Logica poeziei este ilogică la modul sublim" – sunt astăzi prea bine cunoscute. Se face însă eroarea de a considera că poezia îşi validează natura numai în astfel de cazuri în care limitele gândirii organizate sunt transgresate şi contactul cu lumea şi observația empirică directă este suspendat în favoarea unei irealități imaginative paralelă cu, şi străină de realitatea pur şi simplu.

Nu este tocmai aşa. Mai ales în poezia modernă şi postmodernă lucrurile stau puțin altfel. Am văzut că Francis Ponge îşi construieşte textele după modelul demonstrativ al discursului ştiințific. Am constatat că meditația asupra timpului care deschide cele *Patru cvartete* ale lui T.S. Eliot este concepută în cea mai autentică şi tradițională logică filosofică. Începutul poemului *Ora de dictare* a lui Jacques Prevért e cunoscut de toată lumea. Textul în întregimea lui nu face altceva decât să pună în termeni conflictul oricând posibil în viața cotidiană dintre logica ştiinței sau a bunului simț şi ilogicul actelor de imaginație. Dar ce altceva decât o speculație poetică a datelor logice ale comportamentului uman comun este acest text intitulat (raționament deductiv transformat în titlu!) *Trebuia să i se facă semn manipulantului* al lui Raymond Queneau?:

Doamna aştepta autobuzul
domnul aştepta autobuzul
un dulău negru trece şchiopătând

---

[104] Iuri Tânianov, *Sur Hlebnikov*, în *Le formalisme et le futurisme russe devant le marxisme* (traduction, commentaires et préface de Gérard Conio), Éditions L'Age d'homme, Lausanne, 1975, p. 125.

şi doamna se uită la câine
şi domnul se uită la câine
şi-ntre timp autobuzul s-a dus.[105]

Austriacul Peter Handke creează o *Lume de-a-ndoaselea*, întemeiată pe o logică lingvistică răsturnată, în negativ, menită să scoată în evidență absurditatea rațională a stereotipiei existenței, depersonalizarea mecanică a subiectului uman:

Mă trezesc şi iată-s adormit.
Nu privesc obiectele şi obiectele mă privesc.
Nu mă urnesc şi sub picioarele mele pământul mă urneşte.
Nu mă privesc în oglindă şi în oglindă mă văd.
Nu rostesc cuvinte şi cuvintele mă rostesc.
Mă duc la fereastră şi sunt deschis.
Mă scol şi zac întins.
Nu deschid ochii şi ochii mă deschid.
Nu aud zgomote şi zgomotele mă aud.
Nu beau apă şi apa mă bea.
Nu pun mâna pe obiecte şi obiectele mă înşfacă.
Nu pornesc spre nicio direcție şi ținta mă pune-n mişcare...[106]

În poemul *Torsiunea lui Mçbius*, Gellu Naum porneşte de la principiul dreapta-stânga al alcătuirii corpului uman şi extrapolând logica lui bivalentă construieşte un text, continuabil la infinit, al tuturor simetriilor „poetice” posibile:

Mâna mea stângă şi ochiul meu drept

---

[105] Raymond Queneau, *Artă poetică*, Traducere şi prefață de Ion Caraion, Editura Albatros, Bucureşti, 1979, p. 47.

[106] În volumul *Poezia austriacă modernă* (antologie şi traducere de Maria Banuş şi Petre Stoica), Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. 326.

mănuşa mea stângă şi gheata mea dreaptă
lampa mea dreaptă şi calul meu stâng
mărul meu stâng şi glasul meu drept
haina mea dreaptă şi urechea mea stângă
pălăria mea stângă şi urechea mea dreaptă
cheia mea dreaptă şi covorul meu stâng etc. etc.

Limbajul analitic, enunţiativ, epurat de prezenţa conotaţiilor afective, limbajul logic al discursului descriptiv, cu o orientare obiectivă precisă, reţine atenţia, mult înaintea lui Raymond Queneau şi a lui Peter Handke, unei întregi grupări de poeţi americani ai anilor '30-'40 din secolul trecut, între care se distinge Louis Zukovsky. Poemul *Totul* este o construcţie lucidă, rece şi lipsită de sentiment, o epură a unor repetabile gesturi cotidiene în care se revelează, încă o dată, strania semnificaţie a actelor nesemnificative:

Spre lavaboul meu
în care-mi spăl
mâna stângă
şi mâna dreaptă
Spre lavaboul meu
al cărui soclu este grec
şi a cărui coloană
e de marmură
Spre lavaboul meu
a cărui cuvă
e un oval
într-un pătrat
Spre lavaboul meu
cu pătratul lui de marmură
ce are două ovale mai mici
la dreapta şi la stânga pentru săpun
Vine un cântec de apă

de la robinetele din dreapta şi din stânga
mâinile mele stângă şi
dreaptă amestecând fierbinte şi rece
Vine un şuvoi pe care
dacă l-am denumit cântec
este un cântec
în întregime în capul meu...[107]

Formele şi spaţiile spre care se îndreaptă poezia denotaţiei sunt însă mult mai numeroase decât exemplele aduse în discuţie până acum. Există nu doar o poezie a logicii şi a silogismului, ci şi una a geometriei şi fizicii. Să ne gândim doar la volumul *Laus Ptolemaei* al lui Nichita Stănescu, care el singur ar merita o analiză în detaliu. Am văzut mai înainte un fragment din poezia italianului Elio Pagliarani, în care formele celui mai pur limbaj ştiinţific interferează cu fragmente de adresare colocvială.

Există chiar şi o poezie a gramaticii, a fonologiei şi a semanticii, pe care o ilustrează germanul Helmuth Heissenbüttel sau, la noi, Gheorghe Iova. Metapoezia lui Bogdan Ghiu e şi ea construită cu mijloacele denotaţiei şi ale analizei obiective. Romulus Bucur schiţează în volumele sale o logică „prozastică” a sentimentelor, stărilor şi reacţiilor eului cotidian. Ioan Flora caută apele calme ale rostirii denotative pentru a-şi disciplina imaginaţia şi pulsiunile existenţiale. Multe alte nume din spaţiul poeziei româneşti, simptomatice pentru formele poeziei directe, ar trebui aduse în discuţie, începând cu Mircea Ivănescu, Victor Felea şi Petre Stoica, trecând printr-o anumită zonă a poeziei lui Virgil Mazilescu, Vasile Vlad şi Constantin Abăluţă, prin aforistica politică a lui Augustin Pop sau prin descriptivismul silogistic al lui Petru Romoşan sau Matei Vişniec, şi sfârşind cu generaţia încă tinerilor poeţi, reprezentată de Simona Popescu, Andrei Bodiu, Marius Oprea, Caius Dobrescu, Dumitru Crudu, Marius Daniel Popescu, Ioan S. Pop, Mihai Ignat, Svetlana Cârstean şi alţii.

---

[107] Text reprodus după Serge Fauchereau, *op. cit.*, pp. 157-158.

4. Literar **şi** literal

ÎNTRE DICŢIONAR ŞI RETORICĂ. Termenii *literar* şi *literal* au fost deseori folosiți de-a lungul prezentelor considerații. Explicațiile noastre au nevoie de aceste cuvinte cheie. E greu să le ocoleşti. Sensul lor antinomic este extrem de binevenit în orice încercare de distingere a unor tipuri diferite de poezie. Din păcate, accepțiunile lor variază de la un poetician la altul. Todorov şi Genette nu înțeleg acelaşi lucru prin noțiunea de limbaj *literar.* În ceea ce-l priveşte pe autorul *Figurilor*, se poate pune întrebarea – cum observă Nicolae Manolescu într-un articol[108] – dacă opinia sa asupra poeziei *literare* (tradiționale) nu e cumva subminată de interesul excesiv acordat figurii retorice. Căci distincțiile mereu reluate şi rafinate asupra concepției despre limbaj a vechii retorici duc, în cele din urmă, la imposibilitatea de a mai echivala – potrivit postulatului inițial – literaritatea cu limbajul figurat. Acelaşi Nicolae Manolescu şi, după el, Ştefan Augustin Doinaş[109], descoperă o viziune duplicitară asupra poeziei la Breton şi Mallarmé, care, în texte şi contexte diferite, susțin când caracterul literal, când caracterul literar al poeziei.

Care sunt, de fapt, sensurile exacte, primare, în versiunea dicționarului, ale celor doi termeni? După *Lexis* (ediția 1979), unul dintre cele mai complete *Larousse*-uri ale limbii franceze, cuvântul *literal* este legat inițial de ideea de literă a alfabetului, apoi de spiritul literei. Este literal ceea ce respectă sensul strict al cuvintelor scrise. O traducere literală este o traducere cuvânt cu cuvânt, conformă cu originalul. Sensurile „retorice" ale cuvântului nu sunt înregistrate nici în acest dicționar, nici în *DEX*-ul românesc, din care aflăm, totuşi, în plus că noțiunea în discuție mai înseamnă şi „textual", „exact".

Termenul *literar* apare abia odată cu ideea şi noțiunea de literatură. El priveşte aşadar literatura, activitatea scriitorului. Este literar ceea ce are calitatea estetică recunoscută unei opere de literatură (sens cunoscut în Franța din 1830). În secolul nostru, termenului i se adaugă şi o nuanță

---

[108] Nicolae Manolescu, *Despre poetică*, în *Ateneu*, nr. 1, 1986.

[109] Ştefan Aug. Doinaş, *Poezie şi poetică*, în *Ateneu*, nr. 5, 1986.

peiorativă, aceea de „lipsit de adevăr” şi „artificial”. Nuanță pe care *Dicționarul explicativ al limbii române* nu o înregistrează.

Şi care, totuşi, mi se pare esențială pentru înțelegera accepțiunilor acestui cuvânt în vocabularul studiilor de neoretorică. Genette are, desigur, dreptate, atunci când pune semnul egalității între spațiul de manifestare a figurii şi expresivitatea literară. *Literaritatea* unei poezii se naşte dintr-un set de trăsături adăugate unui limbaj care altfel ar fi rămas comun şi inexpresiv. Sensul literar al unui semnificat textual este obținut artificial, prin deviere şi deformare semantică sau de altă natură. Este vorba de nişte moduri ale abaterii întotdeauna reductibile. „Figura” neoclasicismului francez se deosebeşte prea puțin, ca scopuri şi mijloace, de definiția lui Aristotel.

Dacă este artificial, limbajul literar e şi un limbaj lipsit de adevăr. Existența lui e una strict ornamentală. Orice podoabă e făcută să atragă atenția privitorului (cititorului, în cazul de față) şi în felul acesta ea poate să ascundă ceva inferior ei, de obicei cea mai banală proză. Podoabele acestui limbaj fac parte dintr-un inventar cunoscut cu destulă precizie. A respecta acest inventar înseamnă a respecta o convenție dată şi astfel a satisface aproape toate aşteptările cititorilor. Câtă vreme se ştie cu destulă siguranță ce este literatura şi cum funcționează ea, sensul literar rămâne viabil.

Literalitatea e o descoperire de dată mai recentă. Sensul retoric al cuvântului „literal” apare odată cu o nouă mentalitate în înțelegerea poeziei. Revoltându-se împotriva propriei sale condiții de trup prozaic înveşmântat în hlamida figurilor, începând cu primii poeți moderni, textul liric va pretinde să fie citit în litera lui, ca un limbaj care nu spune mai mult decât ceea ce spune, aspirând spre primordialitatea rostirii. Urmează că literalitatea implică răsfrângerea cuvântului asupra propriului său conținut, pe care îl arată şi îl ascunde în acelaşi timp. Conținutul acesta nici nu poate fi altfel comunicat, pentru că el este solidar cu expresia sa.

În realitate, în această situație nu se mai poate vorbi despre o formă independentă, analizabilă independent. Înlocuirea în limbajul criticii a noțiunilor de „formă” şi „conținut” cu noțiunea de „structură” are probabil

o legătură şi cu acest nou limbaj al poeziei care este, cum am mai spus, adevăratul limbaj poetic.

Să notăm, în concluzie, că poezia lui Rimbaud, Mallarmé, a simboliştilor şi suprarealiştilor, întreaga poezie considerată de Hugo Friedrich reprezentativă pentru lirica modernă este o poezie literală.

Susținând toate acestea, nu cred că m-am îndepărtat prea mult de spiritul în care Gérard Genette face următoarea afirmație:

> În poezia modernă cuvântul este de neînlocuit *pentru că este literal*, în poezia clasică el poate fi înlocuit *pentru că este literar*[110].

Această constatare lasă însă nerezolvată aceeaşi veche problemă a poeziei „enunțiative”. Deşi caracterul literal al acesteia pare în afară de orice comentariu, ceva de comentat în ceea ce o priveşte rămâne încă. Literală este, în fond, şi poezia lui Pierre Reverdy şi poezia lui Kavafis. Dar ce diferență enormă între configurațiile semantice ale textelor celor doi poeți! Cum să-i compari şi ce elemente comune să găseşti? Nu pare Reverdy mai aproape de poeții manierişti şi baroci ai secolelor al XVI-lea şi al XVII-lea, a căror creație se înscrie în conceptul acelei poezii traductibile despre care vorbeam mai înainte?

Literalitatea poeziei moderne comportă, şi ea, cel puțin o distincție esențială. Pentru că există o *literalitate produsă de conotație*, a devierii semantice ireductibile, şi o *literalitate cu o bază denotativă*, în care cuvintele spun exact ceea ce spun nu numai în limba poetului, ci şi în limba celorlalți oameni. Poezia fără imagini metaforice, poezia directă, înrudită cu proza, se află sub egida celui de-al doilea tip de literalitate.

TREI ANALIZE SIMPTOM. Sensul acestei discuții se va clarifica şi mai mult dacă vom recurge şi de data aceasta la câteva exemple. Pentru a păstra unitatea discuției, le vom alege pe toate din spațiul poeziei

---

[110] G. Genette, *Figuri*, Editura Univers, Bucureşti, 1978, p. 91.

româneşti. Să vedem mai întâi cazul poeziei literare. Iată o strofă prea bine cunoscută dintr-o poezie a lui Grigore Alexandrescu, *Umbra lui Mircea. La Cozia*:

Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate;
Către țărmul dimpotrivă se întind, se prelungesc.
Şi-ale valurilor mândre generații spumegate
Zidul vechi al mănăstirei în cadență îl izbesc.

Înainte însă de a trece la analiză, să-i dăm cuvântul lui Roland Barthes pentru câteva clarificări importante:

> În perioada clasică proza şi poezia sunt mărimi, diferența lor poate fi măsurată [...]. Dacă denumesc proză un discurs minim, care vehiculează în modul cel mai economic gândirea, şi dacă denumesc „a", „b", „c" atribute particulare ale limbajului, inutile dar decorative – cum ar fi metrul, rima sau ritmul imaginilor –, întreaga suprafață a cuvintelor va lua în dubla ecuație a domnului Jourdain forma:
>
> Poezie = Proză + a + b + c
>
> Proza = Poezie – a – b – c
>
> De aici reiese în mod evident că Poezia este totdeauna diferită de Proză. Dar această diferență nu este una de esență; ea ține de cantitate. Ea nu atentează deci la unitatea limbajului, care este o dogmă clasică[111].

Chiar dacă ele fac parte dintr-o poezie cu temă romantică, versurile lui Grigore Alexandrescu sunt aproape tipice pentru discursul poetic de factură clasică, cel din ecuația lui Roland Barthes. Strofa conține două enunțuri destul de banale: „Umbrele lungi ale turnurilor stau culcate peste

---

[111] Roland Barthes, *Gradul zero al scriiturii*, în *Poetică şi stilistică*, Editura Univers, Bucureşti, 1972, pp. 224-225.

apă” şi „Valurile apei se izbesc ritmic de zidul mănăstirii”, rescrise însă în limbajul prescris al poeziei.

Ce înseamnă aici „prescris”? Faptul că pentru a transforma în poezie cele două enunțuri în proză trebuie să recurgi în mod obligatoriu la structura versului, la imperativele ritmice şi stilistice ale versificării. În cazul de față, lungimea versului nu este un element indiferent temei abordate. Subiectul istoric al textului impune o gravitate, o solemnitate a tonului, induse încă din prezentarea cadrului fizic. Poezia e scrisă în versuri egale, de câte 15 şi 16 silabe. Emistihurile se compun fiecare din câte un anapest şi un peon retoric, rezultând în final un ritm trohaic care întăreşte marțialitatea rostirii. Cezura de la jumătatea versului marchează şi ea, odată în plus, cadența gravă, maiestuoasă a desfăşurării sensului[112].

Poezia clasică e o poezie scrisă pentru ureche şi nu pentru ochi. Ea obligă la o lectură vocală, chiar dacă această lectură se produce doar în gând. Citirea nu devine în felul acesta mai puțin orală.

Unitatea gramaticală a limbajului este aici în mod firesc respectată. Cele trei mari secvențe semantice (versul 1, versul 2 şi versurile 3-4) sunt logice, raționale. Din punct de vedere al principiului exprimării clare, concise, corecte, ele nu contravin normelor din uzajul zilnic. Primele două versuri sunt două segmente propoziționale. (Predicatul „se prelungesc” fiind în redundanță cu predicatul „se întind”, putem considera că ele semnifică o singură unitate predicativă.) Ultimele două se constituie dintr-o propoziție dezvoltată, ruptă la jumătate de cezura finală a versului 3.

Este evident, însă, că din punct de vedere topic strofa lui Alexandrescu e mult diferită de geometria liniară a exprimării comune. Faptul acesta nu are nimic neliniştitor. Inversiunea, ca şi repetiția unor structuri

---

[112] În *Arta poetică* a lui Boileau – care tratează chestiunea limbajului, a versificației şi a raportului dintre aceasta şi sens – întâlnim următoarea prescripție:

Purtați cadenței grija unei urechi severe:
Ca-ntotdeauna sensul, cuvintele tăind,
S-oprească emistihul o pauză vestind.

(Boileau, *Arta poetică*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1957, p. 33, traducere de I. Marinescu).

morfologice („ale turnurilor”, „ale valurilor”) fac parte dintr-un orizont de aşteptare prestabilit. Utilizarea neobişnuită a ordinii cuvintelor în enunţ nu este aici sinonimă cu o violare a codului sintactic. Ea reprezintă o figură între altele, înscrisă în canonul abaterilor permise. Rima (încrucişată) este, fără îndoială, aici, doar o „sclavă a sensului” (cum pretindea Boileau). Sonoritatea finală comună a rimelor nu conduce (precum în simbolism) la paronomasie, adică la contaminare semantică, la atragerea cuvintelor, indiferent de sensul lor, în aceeaşi sferă a unui înţeles mai general, cu valoare metaforică pentru restul substanţei lingvistice. „Culcate” şi „spumegate”, „prelungesc” şi „izbesc” sunt rime antitetice, deşi acesta s-ar putea să fie un rezultat al întâmplării.

Figurile lexicale au o valoare într-adevăr decorativă. Sintagma „peste unde stau culcate” nu este propriu-zis o personificare. Expresia verbală „stau culcate” funcţionează aici ca un sens secundar (cunoscut uzajului), şi nu figurat. Epitetele „dimpotrivă”, „mândre” şi „vechi” sunt epitete doar aşa cum le-am scris, între ghilimele. Ele au rolul de a împodobi obiectul numit, nu de a-l revela sub un aspect al său mai puţin obişnuit. Singura figură cu adevărat spectaculoasă este „generaţii spumegate”, dar şi această imagine îşi anulează dintru început forţa de impact prin chiar contextul care singur o traduce. „Ale valurilor mândre generaţii spumegate” e un enunţ compact în care abaterea metaforică îşi conţine propria modalitate de reducere: „generaţii spumegate” = „valuri ce se izbesc din trecut şi până astăzi în zidul vechi al mănăstirii”.

Strofa întâi a poeziei *Umbra lui Mircea. La Cozia* e descriptivă. Ea are caracter de decor. Primele patru versuri ale textului împreună cu ultimele două au menirea de a alcătui o ramă pentru meditaţia istorică ce va constitui adevăratul miez al poeziei.

Să vedem însă care sunt elementele acestui decor. Sunt ele alese la voia întâmplării, sunt ele indiferente pentru rememorarea istorică şi dezlănţuirea retorică ce vor urma? Câtuşi de puţin. „Turnuri”, „umbre”, „ţărm”, „valuri”, „zid”, „mănăstire” sunt motive care schiţează un tablou măreţ, sacru, misterios, în ultimă instanţă stereotip pentru orice gest poetic clasico-romantic de evocare a unor figuri grandioase şi pentru orice

meditație emfatică asupra timpului istoric. Tabloul e construit după toate regulile traductibilității. Este clar, de pildă, încă din prima strofă, că tot ceea ce ne va prezenta poetul în continuare va fi o realitate poetică subsumată unei teme majore. Cu un astfel de exordium nu se poate glumi, cititorul ştie bine ce i se va oferi mai departe.

În sfârşit, încercând să facem o comparație între aspectul sonor şi aspectul semantic al strofei, observăm imediat superioritatea estetică a celui dintâi. Valoarea poeziei lui Grigore Alexandrescu se concentrează în ritmică şi eufonie, în versificație. Este evident că originalitatea poeților aparținând sferei literarității sensului e rezultatul unei deosebite înzestrări prozodice.

Să încercăm să vedem în continuare de ce poezia modernă nu mai este un text traductibil, reductibil la un virtual fragment de „proză”, de ce trebuie să vorbim în cazul ei despre un sens literal, iar figurile prin care se manifestă acest sens nu mai sunt propriu-zis nişte „figuri”, ci, mai degrabă, nişte „imagini”[113]. Propun spre analiză o scurtă poezie a lui Dimitrie Stelaru intitulată *Sfârşit*:

---

[113] Din punct de vedere retoric, situația limbajului poetic este – cum am văzut – mai mult decât paradoxală. Renunțarea la conceptul de *figură* (gest imposibil în momentul de față, dovadă numai activitatea „Grupului de la Liège”) ar pretinde instituirea unui nou termen generic capabil să descrie particularitățile limbajului literal (în varianta sa conotativă, cum am numit-o). Un stilistician francez, Charles Bruneau – parcă prea tăios ironizat de autorii *Retoricii generale* – (care-şi expune opiniile în studiul intitulat *La langue de Balzac*) pretinde că de la 1830 încoace în literatură „e preferabil să nu se mai vorbească de procedee clasice, ci să se întrebuințeze termenul de *imagine* (*s.m.*), care desemnează un lucru total diferit prin însăşi natura lui”. După acelaşi autor, stilul „modernilor” ar scăpa de sub incidența categoriilor Retoricii. Poziția lui Charles Bruneau merită, cred, mai multă atenție, chiar dacă termenul „imagine”, deşi frecvent, (un poet belgian, Robert Goffin afirmă: „Poezia modernă umblă pe picioarele imaginii”) nu este un concept foarte potrivit. Iată, neînțelegerea e greu de evitat. Să fie oare preferabile conceptele lui Bousoño?

În limbajul neoretoricii s-ar putea eventual vorbi despre „figuri traductibile” şi „figuri netraductibile”. Pentru a nu complica inutil lucrurile, de-a lungul prezentei cercetări am

Ascultă-mă, ascultă neliniştea paşilor
Din somn – drumuri ascunse în lună;
Largurile, pânzele nopţilor cresc –
Pe-aproape cartea le adună.
De jur împrejur o legendă,
Ca un sol, tulbură trecerea.
Aburul trupului blestemă cerul
Gloria fulgeră ca o stea.

Mai poate fi transpus acest poem în ecuaţia Poezie = Proză + a + b + c? Există nişte enunţuri comune, neutre din punct de vedere al figuraţiei verbale, la care să putem reduce cele două strofe? Cu siguranţă nu. Poezia în întregul ei este produsul unui sentiment pe care l-am putea descrie eventual prin fraza „simt că în curând voi muri". De la un capăt la altul, poezia nu pare altceva decât o metaforă a presimţirii morţii. Cel puţin, aceasta poate fi prima noastră impresie. Ea nu constituie însă singura cale a unei posibile interpretări. Poemul pe care îl avem în faţă se recomandă, înainte de toate, prin ambiguitatea sa voită. Sensul integral al comunicării scapă aici poetului însuşi.

Să urmărim acum nivelele de organizare ale poeziei. Din punct de vedere fonologic şi prozodic, puţine elemente spectaculoase sunt de consemnat. Poezia are un ritm, dar ritmul acesta nu mai e scos dintr-un inventar de scheme acustice, cum se întâmplă în poezia clasică. Ritmul aici e liber şi el rezultă din cadenţa desfăşurării imaginilor, dintr-un fel de respiraţie metrică inegală din punct de vedere silabic. Faptul că versurile 2-4 şi 6-8 rimează nu ne poate înşela. Rimele acestea nu ţin de o necesitate a versificaţiei şi tocmai de aceea ele par întâmplătoare. Cum ar

---

folosit şi voi folosi în continuare noţiunea de „figură", indiferent de aspectul literal sau literar al textului în discuţie. Contextele arată de fiecare dată despre ce fel de figură este vorba. (Citatele *apud Retorica Generală*, p. 5).

spune Boileau, sensul trebuie să alerge după substanța lor fonetică pentru a le ajunge.

Mai mult decât atât, cele două rime din ultima strofă sunt disonante, ele insolitează aşteptarea omofonică a cititorului. „Trecerea” rimează cu „stea” doar vizual, prin repetarea grupului „-ea”, nu şi auditiv.

Despre o simetrie a emistihurilor nu mai poate fi vorba aici. Versurile nu mai sunt marcate de cezuri care să le împartă în unități egale, repetabile. Logica distribuirii enunțurilor în rânduri cu valoare de vers ar pretinde, de exemplu, ca sintagma „din somn” să aparțină primei unități lingvistice. Nu pauzele dintre segmentele metrice organizează grafic poezia, ci altceva, un sentiment interior greu de explicat. Iată o altă posibilă dispunere în pagină a primei strofe:

Ascultă-mă,
Ascultă neliniştea paşilor din somn –
Drumuri ascunse în lună;
Largurile,
Pânzele nopților cresc –
Pe-aproape cartea le adună.

O privire atentă asupra noului aspect grafic al poeziei ne poate arăta că sensul ei devine oarecum altul. Forma este şi ea, la urma urmelor, un element al mesajului, al semnificației.

Dar să urmărim în continuare nivelul sintactic. Spre deosebire de Grigore Alexandrescu, Dimitrie Stelaru face din sintaxă o formă de violare a normei gramaticale. Cele trei linii de pauză din cuprinsul celor două strofe au o valoare semantică. Cititorul e obligat să le citească, pentru a putea astfel reface elementele de sens de care are nevoie. Primele două versuri ale poeziei ar putea fi înțelese aşa: „Ascultă-mă, ascultă neliniştea paşilor din somn *care sunt* [ca] *nişte* drumuri ascunse în lună”. Imaginea astfel obținută, clară din punct de vedere gramatical, ar fi însă o absurditate chiar şi în ordinea unei logici poetice oricât de elastice. Putem da şi o altă interpretare grafemului „–„: „Somn(ul) *seamănă cu nişte*

drumuri ascunse în lună”, ceea ce ar fi mai plauzibil. Cert este că nu vom şti niciodată cu precizie ce a vrut poetul să spună prin primele două versuri ale poeziei.

În realitate, problema lui „a vrut să spună” este exclusă din poezia modernă[114]. Poetul spune şi atât, el nu are nimic, niciun sens clar şi prestabilit, de ascuns. El vorbeşte literal şi cuvintele sale trebuie să fie luate şi înțelese ca atare. Cum însă, câtă vreme aceste cuvinte se înscriu într-un spațiu de apăsată ambiguitate?

Nu putem să nu remarcăm indeterminarea ca şi absolută atât a mesajului, cât şi a raporturilor dintre cuvinte şi o eventuală referință. Cui i se adresează poetul? Cititorului, iubitei, unui prieten, propriei sale conştiințe? Nu putem formula un răspuns clar. Apar însă nenumărate alte întrebări posibile: Ai cui sunt paşii care tulbură somnul? Ce sunt „largurile” şi de ce această substantivizare la plural a unui adjectiv? Despre ce fel de carte vorbeşte poetul? O carte a vieții? O carte a sorții? Propriul său manuscris? Ce înseamnă „aproape”? „Aproape” de cine? E inutil să continuăm şirul întrebărilor şi în legătură cu cea de-a doua strofă. Orice răspuns al nostru nu poate fi decât o presupunere.

Există însă şi o problemă a titlului. Cuvântul „sfârşit”, aşezat ca antet al poeziei, are menirea să indice un posibil drum al interpretării. „Sfârşit” poate însemna aici „moarte”, cum sugeram la început. Însă la fel de bine: „punct final al unei acțiuni”, „limită temporală sau spațială”, „final de zi, de anotimp, de epocă” etc. Titlul ilustrează şi el noua condiție semantică a poeziei moderne. El şi-a pierdut caracterul univoc şi explicativ din poezia anterioară, pentru a deveni ambiguu, nedeterminat ca textul însuşi. Titlul încetează astfel a mai fi un indice de cod al poeziei. Cititorul se vede

---

[114] André Breton dă următoarea replică unui contemporan de-al său, poet de asemenea, în legătură cu două versuri ale autorului *Alchimiei verbului*: „Nu, domnule Saint-Pol-Roux, [Rimbaud] nu *a vrut să spună*. Dacă ar fi vrut s-o spună, ar fi spus-o”. Esențială pentru înțelegerea poeziei moderne, această precizare e citată de J.-P. Sartre în *Qu'est-ce que la littérature?*, de G. Genette în *Figuri* şi de N. Manolescu în articolul *Despre poetică* din revista *Ateneu*, nr. 1, 1986.

deposedat şi de ultima sa şansă de a reduce ceea ce citeşte la un înțeles logic şi rațional, general.

Ultimele observații pe care aş vrea să le mai fac privesc gradul de închidere al mesajului acestei poezii. Nu atât faptul că nu ştim cui i se adresează poetul e aici de primă importanță, cât caracterul opac al discursului. O puternică undă de conotație semantică contaminează de la bun început cuvintele.

Vocabularul lui Dimitrie Stelaru nu se mai compune din „cuvintele tribului”. Poetul îşi administrează singur sensurile şi rămâne indiferent față de minima transparență de care cititorul ar avea nevoie pentru a ajunge măcar la iluzia unei minime relații de comunicare. Expresia „de jur împrejur” şi-a pierdut cu totul sensul ei obişnuit, pentru că ea nu mai încercuieşte ceva determinat: corpul, eul, o casă, un peisaj etc. „O legendă” „tulbură trecerea”. Ea seamănă cu „un sol”. Trecerea poate fi aici o trecere spre moarte, dar şi trecerea timpului, a anotimpului etc. De ce e comparată legenda cu un sol e greu de spus. Am putea să facem o legătură între „legendă” şi „cartea” din prima strofă. Dar mai este cartea aceasta o carte cu pagini materiale, un volum de scrieri? Nu e vorba, totuşi, de altceva?

Un scurtcircuit inexplicabil, declanşat pe rețeaua semnificațiilor, a modificat toate legăturile fireşti dintre cuvinte şi poezia în întregul ei a devenit un spațiu ermetic. Mesajul se închide asupra propriei sale naturi. Literalitatea conotativă a textului suprimă orice putință de interpretare univocă a ceea ce se spune. O individualitate subiectivă ireductibilă s-a întrupat într-un limbaj care pare să ne ignore pe noi, cititorii. Iar celui care scrie faptul acesta i se pare firesc. Dacă n-ar fi fost aşa, şi-ar fi luat nişte minime măsuri de precauție.

Am ales pentru ilustrarea poeziei literale denotative un poem intitulat *Vacanță* dintr-un volum din 1970 (*Poesii*) al lui Mircea Ivănescu:

Dimineața, ea se scula foarte devreme,
să vadă cum răsărea soarele. Eu dormeam – şi prin somn
o auzeam ridicându-se din pat, fumând, sau citind

şi întorcea atât de repede paginile încât eram sigur
că dormeam între fiecare din ele.
La început, îmi cerea să merg cu ea. Pe urmă a renunțat.
Se ducea singură, undeva în pădure – cu vreo carte,
sau doar aşa, singură, cu ochii închişi, stând
la soarele timpuriu. Eu dormeam. Mă duceam mai târziu
să o caut. Câteodată îmi surâdea văzându-mă.
Alteori rămânea serioasă.

Există situații în care, pentru a stabili apartenența unui text la un gen sau altul de discurs, suntem nevoiți să apelăm la criterii exterioare esteticului în sens obişnuit. Iată numai cazul de față. Poemul lui Mircea Ivănescu nu este un fragment decupat dintr-o scriere în proză deasupra căruia s-a aşezat la repezeală un titlu. Enunțurile nu acoperă compact pagina, ele mimează ideea de vers, deşi versificația metrică îi e cu totul străină textului. Tocmai dispunerea specială a materiei lingvistice în pagină face din această scriere un poem şi nu altceva. Altfel, poetul îşi prozaizează discursul cu bună ştiință. Nici măcar începuturile de rând nu sunt scrise cu literă mare.

Tot ceea ce se spune în cuprinsul poemului e aparent de o mare banalitate. Să fi făcut parte dintr-o lucrare narativă, propozițiile lui Mircea Ivănescu s-ar fi constituit într-un fel de moment pregătitor pentru o întâmplare ulterioară. În proză, aceasta ar fi fost partea afectată prezentării datelor problemei. Adică: Suntem în vacanță; există un cuplu; ea se scoală devreme; lui îi place să (mai) doarmă; ea iese în natură; când se trezeşte, el se duce să o caute; în sfârşit – reacțiile ei când îl vede pe bărbat. Atât ne spune, în mare, şi poezia.

Şi totuşi, prozaismul acesta afişat, nepăsarea față de orice posibilitate de marcare a textului prin unele „poetisme” la îndemână (câteva epitete, de pildă), tonul sec, liniştit, apatic aproape, al rostirii, jocul segmentării discursului în enunțuri când mai lungi când mai scurte, eludarea sentimentului şi perspectiva comportamentistă a derulării subiectului sunt nişte forme nu de îndepărtare de poezie, ci de apropiere de ea.

Textul acesta este, paradoxal, ca orice poezie a lui Blaga sau Nichita Stănescu, concretizarea lingvistică a unei revelații, a unei intuiții inefabile în ordinea existenței. Dar această existență e una deposedată de fantasmele oricărui orizont metafizic. Dimineața lui Mircea Ivănescu, gesturile bărbatului şi gesturile femeii sunt nişte manifestări ca oricare altele. Ele nu sugerează ceva aflat dincolo de litera textului, nu simbolizează, nu ascund. Discursul poetic se alcătuieşte dintr-un vocabular sărac şi tern, sintaxa e corectă şi simplă, deşi nu lipsită de rafinament. Verbele sunt prezente din abundență, ceea ce arată că ne aflăm în fața unui text mai degrabă narativ decât descriptiv. Ar fi poate preferabil să spunem că avem de-a face cu o narațiune descriptivă exactă şi economică, deloc lipsită de complexitate.

Dimineața din poemul *Vacanță* e un moment anodin dar semnificativ pentru viața unui cuplu, în care partenerii se simt bine, fiecare cu obiceiurile lui. Obiceiurile femeii sunt capricii, ale bărbatului, inerții. În balanța vieții în comun există un anume dezechilibru.

Spectacolul pe care îl înregistrează textul e dublu: pe de o parte, actele de independență ale femeii, pe de alta, actele-răspuns ale bărbatului, care este şi eul emițător al discursului. Femeia se trezeşte dis-de-dimineață pentru că are plăcerea să urmărească răsăritul soarelui, ea fumează, citeşte, întoarce grăbită (nervoasă sau neatentă?) paginile, îi cere bărbatului să meargă cu ea, apoi renunță, pleacă în pădure, ia sau nu o carte cu ea, stă cu ochii închişi la soare; când apare bărbatul, surâde sau rămâne serioasă.

Bărbatul e inerțial, el doarme până târziu, aude în somn răsfoitul paginilor, n-o însoțeşte cu plăcere pe femeie în plecările ei prea matinale, o caută mai târziu, o găseşte şi consemnează reacțiile ei atunci când îl vede. Femeia e un actor, bărbatul un spectator (implicat).

Poemul se desfăşoară cu lentoare spre un final în care e condensată cea mai mare cantitate de neprevăzut, adică de poeticitate. De ce uneori femeia surâde, iar altădată rămâne serioasă? În subtextul ultimelor două versuri ale poeziei se insinuează, în pofida tonului care-şi păstrează neutralitatea inițială, perplexitatea. Nici „subiectul liric", nici noi, cititorii, nu ştim de ce

femeia se poartă astfel. Banalitatea comportamentului ei e una exterioară. Surâsul şi seriozitatea sunt semnele unei trăiri secrete. Despre această trăire secretă poetul nu poate spune nimic, nici măcar la modul ipotetic. Revelația despre care vorbeam mai înainte constă în aceea că față de acelaşi stimul stereotip femeia reacționează diferit. De ce aşa?

Poemul este scris tocmai pentru că la această întrebare nu se poate răspunde. Textul denotează o realitate, dar refuză să pătrundă şi în spațiul intern al conotațiilor psihologice[115].

În ciuda celor afirmate până acum, ultimele două propoziții ale poemului sunt, din punctul de vedere al logicii narative, pertinente şi într-un text în proză. Există un singur enunț pe care nu-l putem judeca din perspectiva unei gramatici a prozei: „şi întorcând atât de repede paginile

---

[115] Întâmplarea face ca tocmai în momentul în care încercam dezvoltarea acestei analize să descopăr într-un număr mai vechi al revistei *România literară* (nr. 32, 7 august, 1986) următoarea poezie a lui Ştefan Aug. Doinaş, intitulată *Analiza surâsului*:

Extaz înmugurind ca să expire
cui se oferă sau refuză-acest
mesaj ambiguu? Un prisos de fire
îşi scrie-n noi cloroticul său rest.
Numim surâs şi-nchidem astfel uşa
minunilor. Dar oare-au înflorit?
Cei prea grăbiți a scormoni cenuşa
zăresc pe-obraz abia un colorit.
Aşa se-anunță uneori măsura
făpturii noastre nelumeşti: un spasm
prezumțios adeverind arsura
cu care zi de zi cădem din basm.

Situat prin limbaj, viziune şi strategie retorică exact la antipodul poemului *Vacanță*, acest text pare să urmărească tocmai descoperirea profunzimilor ontopsihologice ale surâsului. Doinaş a avut, şi el, revelația că acest „mesaj ambiguu” are o motivație dificil de descifrat, iar analiza sa e o ipoteză între altele. Poezia de față aparține metafizicii umanului, transcendenței fenomenelor lumii. Cotidianul e complet eludat. Se poate pune, fireşte, şi întrebarea dacă poezia de mai sus e o creație literară sau literală. Poezia artizanală, cărturărească, geometrică pe care o profesează autorul *Mistrețului cu colți de argint* ar include *Analiza surâsului* în categoria *liricii traductibile*. Pentru a rafina în continuare distincția propusă de Genette, aceea dintre literar şi literal, cred că ar trebui să vorbim despre o *poezie literară tradițională* şi despre o *poezie literară modernă*. Ultima formă ar fi ilustrată, la noi, de poeții baladişti şi epici din stirpea lui Doinaş, Radu Stanca, Leonid Dimov.

încât eram sigur / că dormeam între fiecare din ele”. Ce se ascunde aici, o metaforă-paradox sau o parafrază şi în acelaşi timp o ironie pentru „încetineală”? Ambiguitatea aceasta nu este întâmplătoare. Procedeul care o provoacă are funcția – minimală, dar funcție – de a sublinia caracterul non-epic al textului pe care îl citim.

Acest gen de poezie denotativă, transparentă, obiectivă, ilustrat de poemul lui Mircea Ivănescu, poate fi, şi el, definit printr-o ecuație similară celei propuse de Roland Barthes, dar negativă:

Poezie = Proză – a – b – c, în care „a”, „b”, „c” ar desemna un grup de elemente poetice discrete, neverosimile într-o scriere epică, definibile totuşi, din perspectiva caracteristicilor prozei, ca nişte absențe. Am putea, deci, să spunem că „a” = discurs compact, „b” = narativitate evenimențială determinată, „c” = discursivitate logică etc.

NOI CONCEPTE DISTINCTIVE. Cele trei exemple pe care le-am analizat, versurile lui Grigore Alexandrescu, Dimitrie Stelaru şi Mircea Ivănescu, sunt specifice unor mentalități diferite de a simți, gândi şi face poezia. Una dintre ciudățeniile acestei situații e aceea că poezia literală denotativă pare să aibă mai multe puncte comune cu poezia literară, ornamentală decât cu celălalt tip de poezie modernă. Între Dimitrie Stelaru şi Mircea Ivănescu, ambii poeți moderni contemporani, distanța pare să fie mai mare decât între Mircea Ivănescu şi Grigore Alexandrescu, poet din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Strofa liminară a poemului *Umbra lui Mircea. La Cozia*, deşi caracterizată prin condiția sa de discurs împodobit, are o transparență care vine tocmai din aspectul său traductibil. Transparența poemului *Vacanță* este un efect al directeții sale prozastice. În schimb, poezia *Sfârşit* e ambiguă de la un capăt la altul, de unde opacitatea sa semantică.

Din punctul de vedere al lizibilității imediate, între poezia clasică şi creația unor poeți ca Robert Frost, Kavafis, Brecht, Charles Olson, Cesare Pavese, Wolf Wondratschek etc. nu putem stabili o distanță convingătoare. Diferențele, uneori absolute, încep de la concepția despre lume, eu, cititor, limbaj, încolo.

Ținând seama de toate observațiile de până acum putem spune că, de-a lungul timpului, în chiar interiorul poeziei, se manifestă două mişcări contrare, fundamentale: una tinde să închidă limbajul asupra propriei sale naturi ambigue şi opace, cealaltă să-l deschidă spre transparență şi comunicarea cu cititorul. Iată doar poezia trubadurilor, împărțită în *trobar plan* şi *trobar clos.* Sau iată doi romantici englezi, buni prieteni şi poeți de geniu, Wordsworth şi Coleridge, primul concepându-şi poemele în regimul directeței şi al simplității limbajului, celălalt făcând elogiul imaginației primare care transformă realitatea şi obscurizează exprimarea. Am văzut, pe de altă parte, în privința poeziei moderne, cât de incompatibili sunt doi poeți ca Reverdy şi Kavafis. Dar ce concepte distinctive să folosim pentru a descrie deosebirile fundamentale dintre cele două mari tipuri de limbaje poetice? A opune „transparența" „opacității" ar fi, totuşi, prea puțin. Termenii îşi datorează sensul unei baze etimologice prea simple, în care mecanismele semantice şi pragmatice ale limbajului nu sunt implicate.

Avem, în schimb, o altă pereche de noțiuni – e adevărat nu foarte frecvente în limbajul critic – cu sensuri mult mai consistente, mai bine nuanțate şi mai exacte. Este vorba de cuplul *tranzitiv/reflexiv*, la care am apelat deja în paginile anterioare, pe care îl întâlnim şi în metalimbajul lingvisticii tradiționale, un cuplu fundamental pentru înțelegerea relației gramaticale dintre subiect, verb şi obiect, a sensurilor unei acțiuni şi a rezultatelor acesteia. Dubla accepție, gramaticală şi stilistică, a acestui binom antinomic nu complică deloc situația, aşa cum ar putea părea la o primă vedere. Dimpotrivă, tocmai acest îndoit aspect al sensului celor două cuvinte pledează în favoarea reexaminării cu toată atenția a utilității lor explicative. Posibilitatea de a cupla mecanismele de funcționare ale verbului cu mecanismele semantice ale limbajului poetic reprezintă un avantaj ce nu trebuie pierdut.

III. Dubla intenție

1. Distincţiile lui Tudor Vianu

ECUAȚIA COMUNICĂRII. Orice discuție despre poezie conduce inevitabil la proză. În *Formele literaturii moderne* Jovan Hristić nu poate ocoli o tonalitate uşor persiflantă atunci când în capitolul *Poezia şi Proza*[116] arată că necesara „revoluție în disciplinele umaniste”, despre care scria în 1924 I.A. Richards, întârzie să se producă. Disocierea poeziei de proză rămâne în continuare o chestiune controversată, insolubilă, atâta vreme cât criteriul istoricității formelor şi genurilor literare e ignorat, în baza aceleiaşi prejudecăți a esenței metatemporale.

Reciproca e însă la fel de valabilă. Nu putem discuta despre proză, fără a ajunge la poezie. Această reversibilitate a perspectivelor, această intercondiționare reciprocă a celor două mari domenii ale literaturii este, în ultimă instanță, firească. Trăsăturile care separă, în linii mari şi nu foarte precise, proza de poezie sunt nişte trăsături ale limbajului literar pe care le putem observa încă din câmpul limbajului utilitar.

Pentru a face mai inteligibilă concepția stilistică pe care se sprijină edificiul *Artei prozatorilor români*, Tudor Vianu aşază înaintea paginilor propriu-zise de comentariu şi analiză un studiu intitulat *Dubla intenție a limbajului şi problema stilului.* Pornind de la constantele limbii comune, pentru a ajunge la condițiile de existență ale expresiei individuale, teoria „dublei intenții” îşi extrage argumentele şi exemplele atât din spațiul prozei, cât şi din cel al poeziei, însă cu predilecție din ultimul. Faptul nu trebuie să ne surprindă. Ca să înțelegi specificul prozei, trebuie să deții o viziune închegată şi nuanțată asupra limbajului poeziei, asupra raportului dintre ideea de subiectivitate şi imperativele comunicării.

Dense şi persuasive, bogate în implicații şi sugestii pentru alte posibile operații de disociere, paginile studiului debutează cu constatarea că limbajul uman e câmpul de manifestare a două intenționalități verbale contradictorii, deşi aflate în relație de solidaritate. Limbajul fiind mijlocul cel mai obişnuit şi cel mai sigur de comunicare socială, el implică

---

[116] Jovan Hristić, *Formele literaturii moderne*, Editura Univers, Bucureşti, 1973, p. 103.

transmiterea de mesaje conotate atât de prezenţa emiţătorului, cât şi de cea a destinatarului. Fiecare dintre cele două instanţe acordă enunţului, prin simpla lor prezenţă în ecuaţia comunicării, valori proprii, distincte. Iată cum descrie Tudor Vianu această situaţie:

> Cine vorbeşte comunică şi se comunică. O face pentru alţii şi o face pentru el. În limbaj se eliberează o stare sufletească individuală şi se organizează un raport social. Considerat în dubla sa intenţie, se poate spune că faptul lingvistic este în aceeaşi vreme, „reflexiv” şi „tranzitiv”. Se reflectă în el omul care îl produce şi sunt atinşi, prin el, toţi oamenii care îl cunosc. În manifestările limbii radiază un focar interior de viaţă şi primeşte căldură şi lumină o comunitate omenească oarecare[117].

Cele două categorii stabilite de Tudor Vianu intră, desigur, într-o relaţie de sinonimie parţială cu altele, discutate în paginile anterioare, cum ar fi *conotaţie/denotaţie, emoţional/raţional* etc. Nu este o noutate faptul că limbajului i se atribuie o valoare în acelaşi timp afectivă şi instrumentală, pentru că orice comunicare implică o sursă marcată subiectiv şi o destinaţie, valabilă numai din perspectiva unui cod unanim acceptat. Dar ceea ce-l interesează în primul rând pe Tudor Vianu sunt efectele în planul limbajului ale orientării spre individualitate sau generalitate. Numai de aici încolo este posibilă o teorie a expresiei literare şi a stilului.

Valoarea tranzitivă sau reflexivă a limbajului creşte sau scade în funcţie de conţinutul a ceea ce se comunică. Cu cât mesajul transmis este mai general, cu atât e sacrificată intimitatea celui care vorbeşte. Limbajul ştiinţific şi cel matematic tind astfel spre o reflexivitate zero, în timp ce limba versificată a poeziei determină caracterul mult redus al funcţiei tranzitive. Tudor Vianu pomeneşte numele lui Eminescu şi Racine şi se opreşte asupra versului „Apele plâng clar izvorând în fântâne” pentru a constata „abisul fără fund” al implicaţiilor lui afective:

---

[117] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, E.P.L., Bucureşti, 1966, pp. 11-12.

> Căci nu ştirea despre felul cum izvorăsc apele interesează în acest vers, ci acel înțeles emotiv şi muzical al lucrurilor, precipitat în intimitatea subiectivă a poetului[118].

O întrebare care se poate pune deja e aceea dacă reflexivitatea reprezintă o valoare psihologică sau semantică. Exemplul ales ne arată că limbajul poetic este gândit nu dintr-o perspectivă lingvistică, de tipul celei propuse de Jakobson – pentru care mesajul unei poezii are calitatea de a se desemna pe sine ca într-o răsfrângere în oglindă – ci dintr-un punct de vedere mai apropiat de stilistica lui Bousoño, pentru care lirismul este forma de manifestare a unui conținut interior ireductibil.

Oricum, perspectiva rămâne netranşată, mai ales că în continuare se pune şi problema cititorului, care reuşeşte să realizeze caracterul reflexiv al acestui vers doar în măsura în care şi-l interiorizează. Prin urmare, nu este suficient ca intenția reflexivă să se concretizeze într-un enunț, ea trebuie să fie şi sesizată. Încercând să descifrăm aspectele subtextuale ale aserțiunilor lui Tudor Vianu, vom ajunge în mod firesc la constatarea că trăsăturile unei comunicări sunt determinate nu doar de scopul pe care îl urmăreşte emițătorul şi de capacitatea destinatarului de a descifra ceea ce i se transmite, ci şi de aspectul formal şi semantic al mesajului.

Cu excepția faptelor lingvistice de natură matematică şi ştiințifică, orice alt tip de comunicare, fie ea artistică sau uzuală, presupune o cooperare a celor două intenții fundamentale ale limbajului. Una din ele va fi aproape întotdeauna preponderentă. Însă – constată Tudor Vianu – în limba instrumentală, comună, caracterul pragmatic al verbalizării „scade valoarea limbii ca document interior”. Reflexivitatea unui act lingvistic comportă forme diferite de manifestare. Faptul acesta e în directă legătură cu gradul în care individul îşi asumă propria interioritate. Conştiința

[118] *Ibidem*, p. 13.

umană se compune din „straturi mai socializate şi mai impersonale” dar şi din „pături mai intime şi mai subiective”.

OBSCURITATE ŞI CONVENŢIONALISM. Punând problema zonelor mai adânci ale individualității, Tudor Vianu revine la chestiunea poeziei şi a expresiei poetice, atingând, în trecere, şi cazul unei eventuale reflexivități absolute. Modul în care e gândită situația mesajului cu o tranzitivitate apropiată de zero ne ajută să facem un pas înainte în înțelegerea perspectivei din care e privită dimensiunea reflexivă. Delirul unui nebun nu constituie un fapt lingvistic pertinent pentru discuția inițiată, suprarealismul însă da.

De data aceasta suntem confruntați cu o problemă de *poietică* a scrisului. Faptul e semnificativ încă o dată. Situarea psihologică a individului în mesaj pare să fie mai importantă decât aspectul semantic al mesajului. De fapt, nu cred că suntem chiar atât de aproape de Bousoño. Psihologismul esteticianului român e subsumat unei mai ample apercepții ontologice, chiar dacă perspectiva aceasta nu e clar afirmată. Vorbindu-ne despre operele suprarealiştilor, „însuflețite de năzuința de a transcrie lectura cea mai adâncă a conştiinței în sine însăşi”, Tudor Vianu are în vedere nu doar aspectul psihic al acestei lecturi, ci şi fondul intim al subconştientului. Poezia dicteului automat e adusă în discuție nu pentru valoarea sa, ci pentru caracterul ei simptomatic. Adâncimea textelor suprarealiste devine astfel o „veleitate”. Accentuarea laturii subiective a comunicării duce la obscuritate, aceasta fiind urmarea unui proces implacabil de „desocializare a expresiei”. E atinsă astfel o chestiune cu totul delicată şi esențială în descifrarea sensurilor poeziei moderne, asupra căreia, din păcate, Tudor Vianu nu zăboveşte prea mult.

Dar în 1940, anul în care apare studiul pe care încerc să-l analizez aici, problema obscurității în poezie putea fi pusă nu numai în legătură cu eşecul revoluției suprarealiste, ci şi în legătură cu creația lui Ion Barbu, Arghezi, Blaga, Bacovia, Voronca şi Fundoianu. Poetica prozaică „tranzitivă” a lui Bacovia, din cele două volume publicate în 1930 (*Cu voi*) şi 1936 (*Comedii în fond*) l-ar fi putut, de asemenea, interesa. Viziunea

asupra celor două intenții ale limbajului în manifestarea lor literară concretă ar fi putut fi astfel nuanțată şi ferită de excese.

Este surprinzător să constatăm că Tudor Vianu, acest fin analist, se lansează din când în când în absolutizări riscante, lipsite de acoperire. Iată două din generalizările sale pripite:

> Una din cauzele obscurității în literatură este coborârea în adâncimi care îl lipseşte pe vorbitor de puterea de a transmite. Sunt obscuri autorii care dorind să se exprime cât mai complet şi mai profund nu mai ajung să mai comunice cu alții. Dimpotrivă, preocuparea scriitorului de a se face înțeles, creşterea intenției sale de a transmite îl împinge adeseori către superficialitate şi convenționalism. Expresia literară este pândită astfel de două primejdii, decurgând din natura însăşi a limbajului[119].

Totuşi, aceste primejdii nu sunt atât de mari precum par. Ba chiar am putea spune că, bine puse în valoare de sensibilitatea unui scriitor adevărat, ele pot deveni nişte şanse ale împrospătării limbajului literar, ale depăşirii convenției. Obscuritatea nu este în orice situație un echivalent al ininteligibilității. Tranzitivitatea mesajului literar nu conduce obligatoriu la superficialitate. Explorarea şi valorificarea intensivă a componentelor subiective şi obiective ale limbajului se constituie în demersuri artistice a căror îndreptățire nu mai poate fi pusă astăzi sub semnul îndoielii. Obscuritatea nu este decât în unele cazuri expresia unei înzestrări poetice mediocre, iar mediocritatea nu poate fi suspectată de dorința unei exprimări „cât mai complete şi mai profunde”.

Lucrurile sunt, în fond, cu mult mai complicate. Obscuritatea semantică a unui text poate să nu aibă nicio legătură cu voința unei exprimări subiective de adâncime. Góngora, de exemplu, e un poet baroc, iar caracterul opac şi ermetic al textelor sale e rezultatul exterior al unei

---

[119] *Ibid*., p.16.

complicări voite, prin alegorii extensive, a discursului. Obscuritatea e aici efectul utilizării unor artificii în ultimă instanță traductibile, reductibile la o normă comună de inteligibilitate[120]. Dacă „obscuritatea” produce „făcătura artistică” şi ea presupune un stil al încifrării arbitrare şi al profunzimii simulate, atunci nici Góngora, nici suprarealiştii nu pot fi suspectați de aşa ceva. Chestiunea obscurității mimate, lipsită de o motivare onto-psihologică, e minoră şi e neaşteptat faptul că atenția lui Tudor Vianu – unul dintre cei mai importanți exegeți ai poeziei lui Ion Barbu – nu e deloc reținută de condiționările majore ale adevăratei obscurități în poezie.

În momentul în care autorul român îşi construia teoria, exista deja o serie întreagă de scriitori importanți în legătură cu care s-ar fi putut discuta la modul cel mai serios chestiunea reflexivității cu tendință absolută: Mallarmé, Rimbaud, Valéry, Joyce, Ezra Pound, Lorca şi alții.

Mi se pare, de asemenea, greu de acceptat opinia lui Tudor Vianu potrivit căreia „preocuparea scriitorului de a se face înțeles” ar fi o cale sigură spre convenționalitate şi expresie superficială. Accentuarea aspectului tranzitiv s-ar confunda astfel cu lipsa de interes artistic a textului poetic rezultat. Ideea sugerată e aceea că numai un echilibru bine controlat între cele două componente, reflexivă şi tranzitivă, ale limbajului ar putea susține condiția literaturii de valoare.

Lipsa de viabilitate a acestor puncte de vedere e însă astăzi evidentă, pentru că tocmai operele scriitorilor „obscuri” amintiți mai înainte au devenit de multă vreme norme literare şi emoționale de la care literatura se abate în continuare, în nu puține cazuri exact în sensul unei mai decise voințe de comprehensibilitate şi comunicare directă cu cititorul.

---

[120] Vezi în această privință articolul lui Nicolae Manolescu, *Góngora obscurul* din rev. *Caiete critice*, nr. 1-2, 1985, pp. 123-129. Un pasaj semnificativ e acesta: „Măreția lui Góngora constă în extraordinarul veşmânt verbal croit pentru materia epică şi simbolică a *Singurătăților*, constă adică într-un procedeu tradițional, bazat pe o înțelegere nemodernă a poeziei. Ne întoarcem la problema obscurității: ea nu este la Góngora substanțială, ci formală. Marile poeme sunt opera unui croitor fantast, care a îmbrăcat după gustul lui bizar o realitate rămasă perceptibilă la nivel mimetic, alegoric şi simbolic. Efortul poetului a fost de a obscuriza expresia verbală, fără a se atinge de fond”.

Probabil însă că absolutizările lui Tudor Vianu sunt determinate de graba de a tranşa chestiunea expresivității în favoarea unui aspect ce priveşte tocmai materia propriu-zisă a cărții, analizele referitoare la arta prozatorilor români. Erorile pe care le-am sesizat sunt, după cum se vede, nişte deformări specifice, rezultate din supunerea demersului teoretic față de scopul mare al întregii cercetări.

STILUL CA ADAOS. Partea a doua a textului e o aplicare a ideilor de reflexivitate şi tranzitivitate la materia prozei. Exemplul ales de Tudor Vianu nu este unul fără un *parti pris* bine gândit: un fragment din proza lui Sadoveanu, adică din opera celui mai mare poet, după Mateiu I. Caragiale, dintre toți prozatorii noştri. Ne-am putea întreba de ce nu un exemplu din proza lui Negruzzi, Filimon, Rebreanu, Camil Petrescu sau Anton Holban? Sunt Eminescu (citat în prima parte a demonstrației) şi Sadoveanu scriitorii noştri cu valoare de normă artistică absolută? Erau ei aşa ceva în 1940? Mai sunt ei astăzi nişte modele stilistice vii? Într-o astfel de discuție n-avem cum să facem abstracție de factorul istoric, de caracterul diacronic al expresiei literare. Clasici ai literaturii noastre, Eminescu şi Sadoveanu sunt scriitori canonici în primul rând ai propriului lor timp. Deşi această observație se poate dovedi la urma urmelor lipsită de importanță, pentru că fisura teoriei lui Tudor Vianu e alta.

Conversiunea la care această teorie se pretează chiar în finalul demonstrației e în măsură să surprindă. De unde până la un punct, cele două intenții ale limbajului, tranzitivă şi reflexivă, păreau să fie determinate de o asumare obiectivă sau subiectivă a comunicării, deci de o ontologie individuală sau socială, brusc ele sunt integrate într-o viziune care concepe stilul ca pe o utilizare neobişnuită, împodobită, a limbii.

Fragmentul ales din proza lui Sadoveanu („*Vremea era pe la toacă, dar căldura era încă în toi şi juca rotind cu răsfrângerile unei ape tainice pe deasupra caselor adormite. Ulița ridica, pustie şi singuratică, spre strălucirea asfințitului. Clopote începură a bate dulce şi trist, de la bisericile târgului. Fetița se opri o vreme în loc ascultând*”) este analizat din dubla perspectivă a tranzitivității şi reflexivității, a denotației şi conotației, însă

cea de-a doua dimensiune e privită ca un element adăugat comunicării. Eliminând notațiile aparținând „straturilor mai adânci” ale conştiinței celui care ni le transmite, adică elementele reflexive ale textului, ne găsim în fața tranzitivității pure, înaintea vechiului dualism formă – conținut.

Nu e o întâmplare că se ajunge aici. Acesta este chiar un mod de a gândi, pentru că într-un volum ulterior (*Probleme de stil şi artă literară*, 1955), Tudor Vianu se dovedeşte încă o dată consecvent cu principiul „stil = comunicare tranzitivă + reflexivitate”, ceea ce înseamnă că opiniile din 1940 au devenit între timp convingeri. Iată o definiție care nu mai are nevoie de niciun comentariu: „...faptele de stil [...] sunt acele fapte de limbă care adaugă *comunicării* unei ştiri *expresia* reacțiunii individuale a autorului comunicării față de ştirea comunicată”[121].

Analizând această concepție despre stil, Ion Coteanu observă că astfel nu se ajunge decât la o repunere în drepturi a vechii teorii a ornamentării „care trata podoabele verbale ca ceva distinct de expunerea logică a unei idei”[122]. Or, şi stilistic şi psihologic vorbind, o emoție individuală nu se poate suprapune din afară peste comunicarea tranzitivă, ea face parte din această comunicare, se întrepătrunde cu ea în mod organic.

RECAPITULARE. O scurtă reevaluare a datelor acestei teorii este acum necesară. Momentul ultim al demonstrației lui Tudor Vianu eşuează, cum vedem, nu departe de o concepție care vede literatura în întregul ei ca pe o abatere (expresia adăugată fiind în ultimă instanță o formă de deviere cantitativă) de la o normă de tranzitivitate indiferentă la aspectele diacronice ale limbii, ce poate fi însă, în analiză, oricând regăsită. E limpede că acest model se poate aplica în primul rând textelor scrise în cod literar (în accepția lui Genette) şi că el este lipsit de eficiență în cazul poeziei literale. Faptul că Racine, Eminescu şi Sadoveanu sunt singurii autori invocați în cursul demonstrației este, într-un fel, în firea lucrurilor.

---

[121] *Apud* Ion Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, Editura Academiei, Bucureşti, 1973, p. 61.

[122] Ion Coteanu, *op. cit.*, p. 60.

Opera acestor autori poate verifica oricând prejudecata echilibrului necesar dintre cele două componente lingvistice: individuală şi generală, reflexivă şi tranzitivă. Clasicismul, romantismul şi realismul ilustrează exact această prejudecată.

În modernism însă, nimic nu mai poate confirma teza dozării egale în discurs a aspectelor private şi publice ale limbajului. Destabilizată prin poezia lui Poe şi Baudelaire, starea de echilibru a celor două dimensiuni ale sensului dispare odată cu declanşarea procesului de accentuare a funcţiei reflexive prin poezia simbolistă, futuristă, expresionistă şi suprarealistă. În modernismul postbaudelairian funcţia de comunicare a limbajului poetic se atenuează, iar poezia pură va încerca inclusiv anularea ei.

Pe de altă parte, nu putem uita cealaltă mişcare, de reevaluare a dimensiunii tranzitive a limbajului poeziei, din creaţia lui Wordsworth şi Whitman, din imagismul englez, akmeismul rus şi obiectivismul american. Toate acestea sunt însă fenomene poetice pe care Tudor Vianu le ignoră (cu singura excepţie a suprarealismului, cum am văzut), nu ştim dacă intenţionat sau nu.

Importanţa teoriei examinate aici e însă incontestabilă. Limbajul insuficient conceptualizat al textului lui Tudor Vianu nu poate ascunde faptul că tranzitivitatea şi reflexivitatea sunt aspecte definite dintr-o triplă perspectivă: a scriitorului, a structurii textului şi a cititorului. Dacă ar fi avut răbdarea şi interesul de a zăbovi mai mult asupra importanţei acestor trei factori în constituirea mesajului literar, Tudor Vianu ar fi putut ajunge şi la o dezvoltare a teoriei sale în spaţiul poeziei. O tipologie a limbajelor poetice rezultată din evaluarea conflictului permanent al celor două intenţii semantice fundamentale ar fi fost bine-venită. Aşa însă, deocamdată ne aflăm doar în faţa a două concepte antinomice (*tranzitiv*/*reflexiv*) cu o mare putere de cuprindere, destul de bine definite, suple şi elastice, însă rezumate la aspecte stilistice. Ele merită să fie reactualizate pentru că profitul teoretic şi tipologic al acestei încercări este evident. Să încercăm în continuare această reactualizare.

2. Tranzitiv **şi** reflexiv. Un nou examen

CONTEXTE. Istoria semantică a cuplului *tranzitiv/reflexiv* e destul de bogată în implicații. Perspectiva pe care o voi adopta mai departe e una „arheologică”. Primul lucru care ar trebui să ne intereseze e întrebarea dacă binomul lui Tudor Vianu poate fi regăsit şi în alte încercări de abordare a limbajului poetic. Este această pereche de termeni o preluare? Dificil de răspuns. Esteticianul român nu indică nicio sursă a concepției sale. Charles Bally e probabil primul stilistician modern care consideră că originea stilului trebuie căutată în adăugarea unui conținut afectiv la o comunicare. Fără însă să folosească termenii care ne interesează aici. Ca să nu mai vorbim de faptul că cele două noțiuni nu pot conduce decât în mod accidental la ideea că stilul (limbajul artistic) e rezultatul combinării unui adaos emoțional cu nucleul cognitiv a ceea ce este comunicat.

Binomul tranzitiv/reflexiv poate fi întâlnit în diferite contexte[123]. El apare, de pildă, într-un articol semnat de Pierre Guiraud într-un dicționar

---

[123] Semnalez aici faptul că noțiunile „tranzitiv” şi „reflexiv” sunt folosite la noi – fără nicio trimitere la Tudor Vianu şi fără nicio preocupare pentru reanalizarea sau redefinirea sensului lor – de Radu G. Țeposu într-o carte intitulată *Viața şi opiniile personajelor* (Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1983). În finalul studiului său, criticul încearcă o reclasificare a formelor romanului românesc, pornind de la şi în polemică cu eseul lui Nicolae Manolescu *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc* (I, 1980; II, 1981; III, 1983), în care întreaga discuție e purtată în funcție de trei modele epice distincte: *doric*, *ionic* şi *corintic*. Radu G. Țeposu propune, la rândul său, din perspectiva relației personaj – narator, noțiunile de *roman tranzitiv*, *roman reflexiv* şi *metaroman*. Într-un anume fel, valorile epice pe care criticul le conferă primilor doi termeni se întâlnesc cu accepțiile mele valabile pentru spațiul poeziei. Reproduc în continuare ceea ce mi s-a părut relevant în studiul criticului: „Evoluția romanului ar putea fi rezumată, arbitrar desigur, la aceste trei etape semnificative ale narațiunii: reflectarea, bazată pe omnisciența naratorului, în care personajul este narat şi are iluzia vieții. Este romanul *tranzitiv*, precum *Manoil* de Bolintineanu, *Ciocoii vechi şi noi* de Filimon, *Viața la țară* de Duiliu Zamfirescu, *Ion* şi *Pădurea spânzuraților* de Rebreanu, *Baltagul* de Sadoveanu, *Enigma Otiliei* şi *Bietul Ioanide* de Călinescu, *Mara* de Slavici, *Moromeții* de Marin Preda, *Îngerul a strigat* de Fănuş Neagu, *Groapa* de Eugen Barbu, *Galeria cu viță sălbatică* de Constantin Țoiu, *Absenții* de Augustin

al limbajului (*Le langage*, 1968) publicat sub direcția lui André Martinet. Distincțiile pe care le propune Guiraud sunt oarecum diferite de acelea ale autorului *Artei prozatorilor români.* Cele două concepte capătă o mai mare amploare semantică. Nu suntem prea departe de modul în care Jean Cohen absolutizează perechea denotativ/conotativ, explicând numai cu ajutorul ei esența poeziei. Dintr-un rezumat-comentariu al lui Solomon Marcus din *Poetica matematică*, aflăm următoarele:

> După cum observă Pierre Guiraud, tranzitivitatea are drept consecință demotivarea şi arbitrariul suportului fonic al limbajului. În schimb, poezia este substanță acustică, este o artă a fonației, aşa cum cântecul este o artă a vocii. Regăsim aici distincția esențială dintre artă şi limbaj, dintre semnele naturale arbitrare şi semnele iconice motivate. Semnul poetic, arbitrar în măsura în care el nu este decât un simplu mijloc de semnificare a unor idei prin vorbire, este totodată o imagine sonoră [...], un obiect fonetic, o substanță şi un stimul sensibil.

Buzura; reflecția, bazată pe conştiința de sine a personajului care e şi narator (uneori chiar scrie: jurnale, epistole, fără conştiință auctorială însă) dar care păstrează încă iluzia vieții. Este romanul *reflexiv*, ca *Adela* de Ibrăileanu, *Întâmplări în irealitatea imediată* de Blecher, *Craii de Curtea-Veche* de Mateiu I. Caragiale, *Concert din muzică de Bach* de H.P. Bengescu, *Jocurile Daniei* de Anton Holban, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu, *Vânătoarea regală* de D.R. Popescu, *Vestibul* de Ivasiuc; în fine, imaginarea ca asumare conştientă a ficțiunii, bazată pe conştiința de sine a personajului care e şi scriitor (ori povestitor ce mistifică premeditat) şi care uzează deliberat de convenția literaturii. E *metaromanul*, reprezentat de *Ioana* de Anton Holban, *Ucenicul neascultător* de George Bălăiță, *Bunavestire* şi *Don Juan* de Breban, *Cartea de la Metopolis* de Bănulescu, *Viața şi opera lui Tiron B.* de D.R. Popescu, *Solstițiu tulburat* de Paul Georgescu. [...] Retorica diferită a acestor romane semnifică, în alt plan, şi o metamorfoză metafizică: supunerea față de transcendență (romanul tranzitiv), subminarea acesteia (romanul reflexiv) şi conştiința transcendenței goale (metatomanul)" (*op. cit.*, pp. 193-194).

În ce priveşte propriile mele valori acordate primelor două concepte, cred că putem vorbi despre „iluzia realistă" a eului din poezia tranzitivă şi despre „conştiința de sine" (autodesemnarea) a poeziei reflexive, dar nu şi despre alte trăsături comune. E totuşi evident că pentru Radu G. Ţeposu tranzitivul e o categorie obiectivă, deschisă, iar reflexivul o categorie subiectivă, închisă.

Sincretismul acestor două funcții antinomice constituie paradoxul poeziei, artă a limbajului, deci şi artă şi limbaj. Tot Guiraud observă că în poezia lirică funcția de comunicare a limbajului este o funcție secundară şi mediată, funcție care se poate anula la limită, deoarece poezia pur lirică, spre deosebire de roman sau teatru, nu implică un public, un cititor[124].

Reținem de aici că funcția tranzitivă pune în evidență caracterul arbitrar al semnului lingvistic, pe când cea reflexivă are capacitatea de a motiva limbajul. Mai e de observat şi faptul că, deşi cele două funcții au în expresia poetică o prezență indisolubilă, poezia pură tinde să anuleze tranzitivitatea (devenind obscură, cum spune Tudor Vianu) şi să-şi ignore cititorul. În cele din urmă, poezia devine sinonimă cu o operație de explorare a intenției reflexive a limbajului. Guiraud ne obligă şi el să excludem din discuție cazul poeziei enunțiative, directe.

Preluând cele două concepte, Solomon Marcus le redefineşte în cadrul opoziției *limbaj ştiințific/limbaj poetic*, arătând că tranzitivitatea înseamnă semnificație transmisă de la o persoană la altă persoană, în cadrul aceluiaşi cod obiectiv, pe când reflexivitatea unui enunț „este involutivă, ea are tendința de a exprima prea mult ca să mai poată comunica ceva, ca să mai lase să mai treacă mai departe ceva"[125].

VALÉRY ŞI „SENSUL ADEVĂRAT". Este interesantă această idee a semnificației care trece în afară, depăşind marginile enunțului, sau, dimpotrivă, se opreşte, rămâne legată de materialitatea semantică a acestui enunț. O întâlnim, formulată aproape în aceiaşi termeni, şi la Paul Valéry, în meditațiile sale despre limbaj. Apar însă la poetul francez şi nuanțe în plus. Tranzitivitatea limbajului e direct legată de convenționalitatea lui. Limbajul are o natură provizorie, instantanee,

---

[124] Solomon Marcus, *Poetica matematică*, Editura Academiei, Bucureşti, 1970, pp. 43-44.
[125] *Ibidem*, p. 43.

cuvintele nu ştiu mai mult decât spun, nu conţin mai mult decât credem, nu au o legătură directă cu lucrurile. În vorbirea uzuală nu se poate rămâne în limbaj, pentru că funcţia comunicativă a vorbirii exclude oprirea asupra a ceea ce spui.

E o condiţie pe care – crede Valéry – nu pot s-o înţeleagă filosofii, de unde toate erorile lor în legătură cu adevărul. Filosofia, spre deosebire de matematică, produce cel mult nişte ficţiuni poetice. În acest punct, Valéry se întâlneşte cu Wittgenstein care, după cum se ştie, consideră sistemele filosofice simple „ficţiuni gramaticale". Dar iată ce spune poetul francez:

> Rolul limbajului este esenţial, dar tranzitiv – adică nu te poţi opri la el.
>
> De aceea atâtea afirmaţii şi pseudodefiniţii filosofice rămân disputate.
>
> Numai matematicile îşi pot permite să rămână în limbaj, având curajul să facă limbajul *creator – prin convenţie.*
>
> Dacă filosofii ar consimţi să accepte această condiţie şi *să nu considere decât ca produse convenţionale* abuzurile de cuvinte sau cuvintele inventate de ei, de care se folosesc, metafizicile lor ar putea fi acceptate. Asta înseamnă să considerăm meseria lor o artă sau o ficţiune poetică – una care combină abstracţiuni. Orice filosofie trece de la clar la obscur, de la univoc la echivoc separând cuvintele de *nevoile reale* şi de folosirile *instantanee.* Nu trebuie să zăboveşti niciodată asupra unui cuvânt care, îndeplinind perfect rolul real, nu mai are nicio legătură şi nu acoperă nimic altceva decât ceea ce îi conferă folosirea imediată şi tranzitivă[126].

Tranzitivitatea se leagă, pe de altă parte, de sensul adevărat al cuvintelor care vine tocmai din caracterul lor provizoriu, din existenţa lor momentană:

---

[126] Paul Valéry, *Limbaj*, în *Poezii. Dialoguri. Poetică şi estetică*, Editura Univers, Bucureşti, 1989, pp. 864-865.

> *Adevăratul sens* al unui CUVÂNT este ceea ce el produce ca efect, instantaneu şi fără întoarcere – astfel încât acest efect şi-a îndeplinit rolul său tranzitiv şi nu mai e vorba de o expresie.
>
> Este clar, astfel, că avem de-a face cu tot atâtea sensuri adevărate ori de câte ori se constată o astfel de rezolvare – Absența opririi sau ezitării defineşte sensul adevărat[127].

În meditațiile sale Valéry nu operează, fireşte, cu perechea de termeni tranzitiv/reflexiv, însă modul în care el descrie specificul limbajului poetic trimite clar la ideea de reflexivitate. E suficient să avem în vedere doar această afirmație: „Poetul are drept funcție să celebreze, în timp ce o ilustrează, această invenție uimitoare, limbajul"[128]. Poezia e, prin urmare, un limbaj sărbătoresc, ieşit din comun, esențial, atemporal. În altă parte, Valéry afirmă că „În versuri, problema este să faci ca o relație accidentală, cea dintre sunet şi sens, să pară naturală; fără excepții, să pară o lege"[129] şi el are fără doar şi poate în vedere caracterul motivat a limbajului poeziei.

Termenii care ne interesează au sensuri apropiate de valorile prezentate mai sus şi în domeniul logicii. Pentru a nu complica inutil lucrurile, apelez la definițiile mai empirice ale dicționarului. Potrivit *DEX*-ului (1996), tranzitivitatea este „proprietatea unei relații logice sau matematice de a se transmite ca atare, prin termenii intermediari, între primul şi ultimul termen al şirului de termeni ordonați pe baza acestei relații"[130]. În opoziție cu aceasta, reflexivitatea este o calitate interioară, adică „proprietatea unei relații logice, matematice etc., de a avea loc întotdeauna între un element şi el însuşi"[131]. Deci tranzitivitatea e o relație care „se transmite" de la un element la altul, pe când reflexivitatea descrie „oglindirea de sine" a aceluiaşi element. Oare nu aşa ceva susținea şi Solomon Marcus?

---

127 *Ibidem*, p. 864.

128 *Ibid.*, p. 851.

129 *Idem*, *Poezie*, în *op. cit.*, p. 807.

130 *Dicționarul explicativ al limbii române*, Editura Academiei, Bucureşti, 1975, p. 967.

131 *Ibid.*, p. 790.

PUȚINĂ LINGVISTICĂ. Mai departe, dacă deschidem un tratat de gramatică tradițională (pentru că din gramaticile moderne termenii care ne interesează au fost excluşi odată cu vechiul mod de a gândi mecanismele limbajului) aflăm că tranzitivitatea şi reflexivitatea sunt nişte trăsături ale verbului, ultima şi a pronumelui. La acest nivel verbal cele două noțiuni nu mai sunt opuse decât într-un sens foarte general, pentru că ele țin de perspective diferite de apreciere şi definire.

Ce sunt aşadar verbele tranzitive? în *Gramatica Academiei* găsim o definiție succintă şi limpede, însoțită de câteva exemple: „Verbele care pot primi un complement direct sunt *tranzitive*: Ion *taie* lemne; *învăț* lecția; Vom *prelucra* o temă; *Scriu* o carte"[132]. Criteriul morfo-sintactic al distincției poate fi îmbunătățit cu observații de natură semantică. Transmițându-se asupra obiectului direct, acțiunea verbului presupune, de cele mai multe ori, şi o modificare a acestuia. Când tai lemne, lemnele îşi modifică forma, se transformă în bucăți; când învăț o lecție, o transform într-un rezumat memorat; prelucrarea unei teme înseamnă memorarea ei etc. Tranzitivitatea verbală e o relație de răsfrângere exterioară. Un subiect acționează asupra unui obiect extern cu scopul de a-l modifica sau pentru a obține nişte efecte ulterioare. Acțiunea subiectului nu poate avea niciodată în acest caz o valoare în sine. Ea implică o exterioritate preexistentă sau simultană cu manifestarea ei ca acțiune[133].

---

[132] *Gramatica limbii române*, vol. I, ediția a II-a, Editura Academiei, Bucureşti, 1966, p. 207.

[133] Interesul meu pentru diferitele accepții semantice ale conceptului de tranzitivitate e determinat de dorința reactualizării sale ca noțiune cu valoare onto-retorică. De aici şi caracterul parțial speculativ al unor observații pe marginea faptelor gramaticale. Problema verbelor tranzitive e urmărită în detaliu în volumul *Structura morfologică a limbii române contemporane* (autori: Iorgu Iordan, Valeria Guțu-Romalo şi Alexandru Niculescu), Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1967, pp. 181-184. Generalizările mele se întemeiază pe următoarele observații de la pagina 183: „Între verbul tranzitiv şi complementul său direct se pot dezvolta, în funcție de conținutul semantic al celor două elemente între care se stabileşte relația, raporturi destul de variate. De multe ori complementul direct reprezintă față de verbul tranzitiv de care depinde: (1) un obiect

Intranzitivitatea verbală este, cum ne arată şi elementele care compun noțiunea, o trăsătură obținută prin opoziție. Verbele intranzitive sunt definite negativ, prin incapacitatea lor de a tolera un obiect direct. Vom vedea imediat că noțiunea retorică de intranzitivitate se îndepărtează prea puțin de această accepție lingvistică.

Din punct de vedere gramatical, situația conceptului de reflexivitate e mult mai complicată, mai puțin clară. Cert este că reflexivitatea descrie o calitate a subiectului a cărui acțiune se răsfrânge asupra propriei sale naturi. Pentru a defini pronumele reflexiv, aceeaşi *Gramatică a Academiei* recurge la o formulă care implică şi prezența verbului: „Pronumele reflexiv ține locul obiectului asupra căruia se răsfrânge direct sau indirect acțiunea verbului şi care e identic cu subiectul”[134]. După o altă lucrare, pronumele reflexiv exprimă „identitatea dintre subiect şi obiect”[135]. Definiția primă mi se pare totuşi mai completă şi mai realistă, în ciuda caracterului eteroclit al criteriului de apreciere (morfologic, sintactic şi semantic în acelaşi timp).

---

preexistent, care suportă acțiunea indicată de verb: *a citi* (*o carte*), *a lăuda* (*o poezie*), *a mâna (un cal*) etc.; (2) un obiect preexistent acțiunii, care îl modifică: *a tăia* (*hârtia*), *a strica* (*haina*), *a modifica* (*planul*); (3) un obiect rezultat din acțiune, care există numai după exercitarea acțiunii: *a face* (*o casă*), *a construi* (*un pod*), *a coase* (*o rochie*); (4) obiectul durează cât durează acțiunea, reprezentând conținutul acțiunii: *a dansa* (*un dans, un menuet*), *a cânta* (*un cântec*), *a visa* (*un vis*)”.

Referitor la aceste distincții, aş face totuşi o remarcă: situațiile (3) şi (4) presupun, şi ele, dacă nu un obiect, cel puțin preexistența unui model al obiectului rezultat din acțiune sau conținut de ea: când construiesc o casă, concretizez modelul abstract al unei case; când dansez un dans, actualizez în situația dată modelul ritmic al dansului respectiv etc. În aceeaşi ordine a revalorificării sensurilor şi implicațiilor noțiunii de tranzitivitate, mai trebuie reținut un aspect: descriptibile întotdeauna prin relația verb-obiect direct, verbele tranzitive sunt, la un nivel superior al clasificării, *personale obiective*. Opuse lor, verbele *personale subiective* nu realizează decât relația verb-subiect (cf. *op. cit.*, p. 181). Revenind la domeniul literaturii, putem observa că *poezia obiectivă* (cum am numit-o de câteva ori de-a lungul acestor considerații) e o poezie tranzitivă şi de multe ori „personală”, în sensul în care ea e manifestarea unei „individualități generale” – noțiune pe care am definit-o atunci când am examinat teoria lui Bousoño asupra expresiei poetice.

[134] *Gramatica Academiei*, ed. cit., p. 152.

[135] *Structura morfologică a L.R.C*, ed. cit., p. 129.

Cât despre noțiunea de reflexivitate considerată din punct de vedere strict verbal, situația e şi acum neclară şi în continuare controversată. Ce sunt verbele reflexive? Răspunsurile lingviştilor la această întrebare, adunate la un loc, ar alcătui materia unei cărți. Cazul diatezei reflexive nu este mai puțin ambiguu. Există şi specialişti care i-au contestat existența.

Tot ceea ce vreau să remarc în ultimă instanță e faptul că reflexivitatea ca tip de acțiune descrie o relație a subiectului cu sine însuşi. Mai e oare nevoie să adaug că toate aceste considerații nu urmăresc scopuri gramaticale, ci doar să evidențieze logica generală, subiacentă a relației reflexive?

DOUĂ RADIOGRAFII. Ultima fază a discuției pe care am inițiat-o aici constă într-o analiză etimologică a celor doi termeni. Observațiile ce vor urma se pot dovedi cu atât mai utile şi îndreptățite, cu cât etimonurile noțiunilor *reflexiv* şi *tranzitiv* au aceeaşi bază lingvistică. Opoziția pe care o avem în vedere poate fi astfel verificată şi ca o relație orginară, naturală, constitutivă rețelelor evaluative ale limbii în cadrul raportului subiect-acțiune-obiect.

Cuvântul *tranzitiv* desemnează o calitate. Nu neapărat logică sau gramaticală. Un fenomen tranzitiv, de exemplu, este un fenomen „de tranziție”. Substantivul „tranziție” este un neologism provenit prin filieră franceză din latinescul *transitio.* E nevoie să deschidem un dicționar al limbii latine pentru a urmări întreaga familie lexicală a etimonului care ne interesează[136]. Mai întâi sensurile acestuia: *Transitio, onis* = 1) „trecere”, „succedare”; 2) „trecere la duşmani”, „dezertare”, „trecere în altă clasă socială”; 3) (fig.) a) „trecere a unei boli de la unul la altul”, „contagiune”; b) „tranziție”(în retorică); „flexiune”(în gramatică). Să pornim, totuşi, de la premisa că primul termen al acestei clase e prepoziția *trans*. Construit cu verbe de mişcare şi de stare şi cu substantive în cazul acuzativ, acest element de relație înseamnă „peste”, „dincolo”. Toate cuvintele care includ

---

[136] Sensurile cuvintelor sunt indicate după G. Guțu, *Dicționar latin-român*, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1983.

în substanța lor această prepoziție implică această idee a unui „dincolo” de elementul propriu-zis. Verbul *transeo,-ire, -ivi, -itum* are destul de multe sensuri, toate subsumate aceleiaşi idei esențiale de *trecere*, depăşire a unui stadiu, modificare a unei stări. Iată câteva dintre ele: 1) „a trece (dintr-un loc într-altul)”, „a trece la duşmani”, „a trece (în vorbire) la un alt subiect”; 2) „a se schimba”, „a se preface (în altceva)”, 3) „a trece mai departe”, „a curge” (despre timp). Din punct de vedere al tranzitivității sale gramaticale, pot fi consemnate şi alte sensuri ale acestui verb, mult mai pregnante: 1) „a trece peste”, „a traversa”; 2) „a întrece”, „a depăşi”; 3) „a trece dincolo de”, „a străbate”; 4) „a parcurge”, „a trece repede peste (în vorbire sau în scris)”. Alte verbe, precum *transero,-ere* sau *transilio,-ire* au sensuri foarte apropiate de cele descrise mai sus. Substantivul *transitus,-us* înseamnă, şi el, „trecere”, dar şi „în treacăt”, „loc de trecere”, „trecătoare”, „canal”. Termenul *transitivus* există în latină dar numai cu sensul gramatical cunoscut.

Ce ne spun toate aceste exemple? Ce legătură au ele cu conceptul stilistic sau poetic de *tranzitivitate*? Legăturile sunt multiple, căci tranzitivitatea sensului e condiționată de toate elementele implicate în actul poetic.

Scopul poetului tranzitiv este „contagiunea” cititorului, trecerea „bolii” sale ontologice de la sine la celălalt, destinatarul poeziei. Acest poet este un „dezertor”, un individ care fuge de propriile sale probleme ale unui ego ireductibil, pentru a regăsi în afara sa problemele tuturor, generalitatea umanului. Mesajul unei poezii tranzitive este un mesaj făcut să treacă mai departe, o transparență, o semnificație care curge, traversează spațiul material al poeziei, pentru a se opri în conştiința cititorului – factor avut în vedere în mod explicit. Cel care scrie îşi caută cititorul pentru că el este scopul mesajului poetic. Cititorul are astfel la dispoziție un cod obiectiv, conform cu normele limbii obişnuite, cu percepția sa a lumii, cu orizontul său de trăire şi cunoaştere. Construit anume ca să permită trecerea neperturbată a sensului, limbajul poeziei tranzitive evită figurile lexicale obscurizante, încetinirea lecturii, complicarea sintaxei, ruptura cu formele uzuale ale vorbirii. Tranzitivitatea este un efect al pedalării pe denotație.

Poezia tranzitivă are ca referinţă realitatea. Ea străbate, parcurge această realitate, o absoarbe în structurile ei. Nu o ocoleşte, nu o modifică până la a o face de nerecunoscut, nu o neagă, nu urmăreşte să o distrugă. Materia din care se hrăneşte poezia tranzitivă este cotidianul, banalul, biograficul, viaţa imediată, comună, obiectivă.

Toate aceste sumare observaţii sunt desigur exagerări conştiente. N-am vrut să las nevalorificate implicaţiile etimologice ale conceptului discutat aici şi am schiţat în fugă o imagine abstractă a poeziei tranzitive, imagine care nu are pretenţia de model. E vorba deocamdată de o schiţă ajutătoare, nimic mai mult. Voi proceda la fel şi în celălalt caz.

Adjectivul *reflexiv* e derivat din substantivul *reflex.* Corespondentul lui în latină e cuvântul *reflexus, us,* cu înţelesul de „întoarcere înapoi", „retragere". Verbul *reflecto,-ere, -flexi, -flexum* are următoarele sensuri: 1) „a îndoi înapoi", „a întoarce înapoi"; 2) „a întoarce", „a îndrepta înapoi"; 3) „a înceta". Din aceeaşi familie lexicală mai trebuie reţinute adverbul *reflexim* („reciproc") şi substantivul *reflexio,-onis* care înseamnă „întoarcere înapoi" şi „reciprocă a unei propoziţii". Toţi aceşti termeni sunt doar o parte din marea familie a verbului *-flecto*, *-ere, -flexi, -flexum*, al cărui sens primar este „a îndoi", „a încovoia". Alte sensuri: „a întoarce în altă direcţie", „a îndrepta (într-o direcţie)", „a deriva" etc. Nu putem să nu luăm în seamă şi substantivul *flexus,-us,* care desemnează „flexiunea", „curbarea", „cotirea", „încovoierea", „întorsătura", „curbura". Astăzi pentru noi verbul „a reflecta" mai are şi sensurile – pe care nici măcar nu le mai simţim ca figurate – de „a (se) oglindi", „a gândi", „a medita".

Ce observaţii cu titlu de ipoteză putem scoate de aici? A scrie poezie asumându-ţi dimensiunea reflexivă a limbajului înseamnă a te implica într-un act de reflecţie asupra propriei tale individualităţi. Eul poetic vorbeşte doar pentru a se întoarce înapoi, către sine, în lumea sa inconfundabilă. El participă la un act de autocunoaştere şi autoreprezentare. Poezia devine astfel o oglindire de sine. Mesajul se centrează asupra propriei sale naturi. Iată curbarea, încovoierea, întoarcerea sensului spre punctul de origine. Textul devine o oglindă a

modului său intim de organizare şi funcționare. El nu mai are nevoie de un cititor. Sau, oricum, cititorul acesta e doar o potențialitate, o himeră puțin semnificativă pentru cel care scrie. Cititorul ar trebui să facă efortul de a repeta prin actul lecturii actul creației, deşi el nu se mai află în posesia unui cod prealabil. Poezia reflexivă întoarce limba uzuală din drumul ei firesc, cuvintele sunt supuse unor operații de distorsiune, mişcarea rectilinie a denotației cedează locul unui dinamism al curburii. Limbajul conotativ se caracterizează prin tendința lui crescândă de abatere de la normele comunicării instrumentale.

Poezia reflexivă este, aşa cum spunea Genette, o încercare de întoarcere înapoi, la sursele limbajului primordial, în edenul semantic al semnului lingvistic originar. Vorbind despre „descompunere şi deformare", „anormalitate deliberată", „dezumanizare", „realitate distrusă", „irealitate senzorială", Hugo Friedrich a arătat că poezia modernă nu mai este o poezie a lumii aşa cum o ştim. Universul ei este o lume întoarsă pe dos, răsturnată, deformată. Referința poeziei reflexive este imaginarul, fantasma, halucinația, viziunea, misterul.

DINCOLO DE SIMBOLISM. Putem spera acum că puterea de cuprindere a noțiunilor examinate mai sus s-a extins. Stări în primul rând ale limbajului, reflexivitatea şi tranzitivitatea se dovedesc, la o privire atentă, nişte stări ale ființei. Ar fi cu siguranță o eroare să considerăm că tranzitivitatea gândirii şi a vorbirii e o calitate a omului comun, pe când trăsătura contrară, reflexivitatea, ar defini individualitatea şi rostirea omului poetic. Chiar dacă simbolismul şi mişcările care i-au urmat au reuşit să pună pentru multă vreme semnul egalității între ideea de poezie şi caracterul reflexiv al limbajului, astăzi e cu atât mai greu să acceptăm că poezia, poeticul ca atare, țin doar de spațiul oglinzii, al oglindirii şi al întoarcerii înapoi, spre esențele *logos*-ului primordial. Nu putem dovedi atâta lipsă de realism şi simț istoric. Aceasta e şi opinia lui Jovan Hristić:

> Odată cu simbolismul poezia a încetat să fie o modalitate de exprimare ocolită şi decorativă, devenind o modalitate autonomă de

investigare şi revelare. Întrebarea – la care cu greu am putea da un răspuns afirmativ – este dacă toate aceste însuşiri – considerate astăzi însuşiri esențiale ale poeziei în genere – au apropiat-o de esența ei adevărată, disimulată în veacurile din urmă sub învelişuri narative şi didactice. Mai degrabă s-ar putea spune că simbolismul (ca orice alt curent în literatură) a constituit investigarea unei anumite zone a sensibilității noastre şi a unei posibilități de expresie poetică, şi că şi-a format un repertoriu de teme poetice privilegiate, cu nimic mai puțin exclusivist şi închis decât cel pe care-l găsim, bunăoară, în clasicism. Nici simboliştii, nici discipolii lor nu s-au apropiat de adevărata esență a poeziei mai mult decât ceilalți, ei n-au făcut decât să alunge din poezie tot ceea ce ar putea să aparțină şi altor genuri literare, dar esența poeziei n-a devenit în felul acesta nici mai limpede, nici mai comprehensibilă, nici chiar mai evidentă, cu toate că s-a făcut mai variată, mai stufoasă şi, probabil, mai complexă[137].

Ceea ce a reuşit să decanteze în primul rând simbolismul este, după părerea mea, o nouă dimensiune a individualității. De aici derivă, cu siguranță, şi toate celelalte probleme legate de tehnica simbolistă. Nu este însă vorba în creația simboliştilor majori doar de „anumite zone ale sensibilității noastre", ci de o dimensiune subiectivă esențială, pusă între paranteze veacuri de-a rândul şi presimțită abia în zorii modernității de poeții metafizici englezi, apoi de Jean-Jacques Rousseau, Novalis, Nerval şi Coleridge sau poate, cu mult mai înainte de Sapho, Catulus, Dante, Petrarca şi Ariosto. Istoria poeziei lirice se poate astfel dovedi o istorie a descoperirii şi impunerii mijloacelor de reprezentare a individualității subiective.

Există însă în poezie şi o altă tendință, poate chiar mai veche, aceea a căutării unor invariante ale eului în ceea ce are el comun cu toți ceilalți oameni, tendință pe care o regăsim, la un mod foarte accentuat, în

---

[137] Jovan Hristić, *op. cit.*, pp. 18-19.

poemele lui William Carlos Williams sau Edgar Lee Masters, în poezia biografistă a lui Lowell sau în confesiunile lui Berryman şi O'Hara, şi pe care o putem numi, la modul general, tranzitivă.

Poezia reflexivă şi *poezia tranzitivă*, aşa cum am încercat să le prezint aici, în câteva contururi apăsate, sunt nişte produse de laborator. O puritate absolută a celor două tipuri de poezie nu are cum să existe în realitate. Apoi, în aceste distincţii provizorii nu am ţinut deloc seama de un al treilea tip de poezie, destul de bogat ilustrat şi el, de la epigrama alexandrină[138] până la mişcarea telquelistă a anilor '70 din secolul trecut, al cărui accent principal e mutat din domeniul exprimării şi reprezentării eului în spaţiul funcţionării limbajului şi al jocului formelor artistice. Trebuie să vorbim şi despre o *poezie ludică*, *manieristă*, *experimentală*. O poezie *pasivă*, atunci când ea e orientată spre resemantizarea unor elemente date, dar şi *activă*, avangardistă, atunci când ea se arată preocupată de căutarea, descoperirea mecanismelor ascunse ale limbajului. Am putea spune că aceasta e o poezie fără dimensiune ontologică, acceptând faptul că ontologia priveşte umanul şi nu limbajul. Voi reveni asupra ei în finalul acestei cercetări, când voi încerca să propun şi o tipologie a genurilor de poezie posibile[139].

---

[138] Vezi consideraţiile lui G.R. Hocke din vol. *Manierismul în literatură*, Editura Univers, Bucureşti, 1977, p. 216.

[139] În ipoteza unei cercetări care să aibă în vedere şi poezia anterioară romantismului – ceea ce nu face obiectul prezentului studiu – e de reţinut faptul că unul dintre specialiştii în poezia trubadurilor, H.I. Marrou, distinge între un *trobar plan* (deschis, transparent) şi un *trobar clus* (obscur, ermetic), forme care pot fi considerate sinonime cu noţiunile mele de „poezie tranzitivă" şi „poezie reflexivă". Obscuritatea poeziei trubadureşti, aşa cum a cultivat-o, de pildă, Marcabrú, are însă o natură specială, pe care cercetătorul francez o descrie astfel: „Nu este vorba nici de obscuritatea pe care o întâlnim adesea în poezia modernă şi care reflectă obscuritatea esenţială a însăşi intuiţiei poetului: nu, *trobar clus* şi varianta sau moştenitoarea sa, *trobar ric*, stilul «artist», ţin de o estetică de tip mallarméean [...] şi nu gen Rimbaud: obscuritatea este aici voită, laborioasă, dobândită şi urmăreşte să împodobească cu ornamente splendide sau neaşteptate o propoziţie pe care am putea să o exprimăm dealtfel cu toată claritatea" (*Trubadurii*, Editura Univers, Bucureşti, 1983, p. 61). Ar rezulta de aici că în poezia tradiţională nu putem vorbi despre o adevărată poezie reflexivă, idee cu care ar trebui să fim de acord. Dar atunci ar trebui să facem diferenţa între *trobar clus* şi *trobar ric*, ceea ce nu e deloc uşor. Dincolo de toate acestea, ideea că Mallarmé e un poet obscur de tip ornamental, ca Góngora, mi se pare cu totul riscantă.

3. Tranzitiv **şi** intranzitiv

PRECAUŢII. O primă întrebare care se naşte acum, după ce am ajuns în posesia acestor două concepte (*tranzitiv* şi *reflexiv*) întărite ontologic, este aceea dacă aria lor de aplicabilitate este istorică sau tipologică. Din observaţiile anterioare răspunsul pare să se formuleze singur. Dacă ideea de limbaj poetic este o idee modernă şi ea se conturează odată cu începuturile simbolismului, atunci reflexivitatea e o trăsătură esenţială a poeziei simboliste, manifestată mai departe, în forme şi mai acute, în lirica modernă a secolului nostru aşa cum o interpretează Marcel Raymond, Carlos Bousoño sau Hugo Friedrich.

În ce priveşte dimensiunea tranzitivă a poeziei moderne – dimensiune exclusă din modelele teoreticienilor mai înainte amintiţi –, ea apare ca o reacţie la opacitate şi ermetism. Tranzitivitatea este o trăsătură anti-simbolistă, de multe ori anti-lirică şi anti-muzicală, şi ea se dezvoltă în forme din ce în ce mai pregnante, ajungând în a doua jumătate a secolului XX, prin poezia americană, la momentele sale de apogeu.

Pentru a nu complica în plus lucrurile, e bine să gândim deocamdată aceste două concepte dintr-o perspectivă istorică sau – şi mai profitabil – să căutăm argumentele care exclud din capul locului o discuţie despre caracterul reflexiv sau tranzitiv al poeziei anterioare simbolismului.

Am putea, de pildă, în această încercare de separaţie, să considerăm esenţială ideea că reflexivitatea şi tranzitivitatea devin fenomene pertinente doar atunci când ele sunt conştientizate. În realitate, am impresia că lucrurile aşa şi stau. Scurta istorie a poeziei tranzitive pe care o voi propune în continuare va avea în vedere în primul rând formele de manifestare a conştiinţei teoretice a creatorilor. Numai aceste forme exprimă cu adevărat o reacţie deliberată faţă de o convenţie poetică şi voinţa decisă de a face altceva.

Ştiu însă că, pentru a fi acceptat, punctul meu de vedere trebuie să poată face inoperante două prejudecăţi, una mai redutabilă decât alta. Cea dintâi, pe care am şi discutat-o deja, afirmă caracterul tranzitiv al limbii uzuale în opoziţie cu caracterul intranzitiv al limbii poetice. Argumentele

mele se cunosc deja. Nu mai revin asupra chestiunii, chiar dacă implicațiile ei nu par tranșate.

Cea de-a doua prejudecată pare şi mai greu de dezamorsat, pentru că ea este un loc comun al gândirii critice. Tranzitivitatea e văzută ca o trăsătură a poeziei tradiționale, cu corolarul ei care este clasicismul secolului al XVII-lea, în timp ce intranzitivitatea e atributul limbajului autonom, autoreflexiv care începe odată cu romantismul şi ulterior se confundă cu creația lirică modernă în totalitatea sa.

Notez aici, dacă mai era nevoie, că în cadrul acestei viziuni intranzivitatea şi reflexivitatea sunt unul şi acelaşi lucru.

Intranzitivitatea e – cum am văzut – prin definiție, literală, ea reprezintă o dimensiune a poeziei care poate fi interpretată, dar nu tradusă. Situația se complică atunci când se încearcă identificarea unor noțiuni sinonime conceptului de tranzitivitate. Este poezia tranzitivă o poezie referențială şi dacă da, cum poate fi ea în acelaşi timp, potrivit opiniei lui Gérard Genette, şi o poezie traductibilă? Este poezia tradițională doar o formă a prozei versificate?

Ştim că poezia tranzitivă modernă a renunțat la versul prozodic, fără a ajunge, totuşi, prin asta să se confunde cu proza. Părerea mea e că între poezia tranzitivă tradițională şi poezia tranzitivă modernă nu putem stabili o diferență bazată doar pe eliminarea criteriilor metrice şi prozodice. Diferența esențială e probabil una de mentalitate poetică. Avem de-a face, în cele două cazuri, cu lumi diferite, cu limbaje diferite. Funcțiile exterioare ale poeziei nu (mai) sunt nici ele aceleaşi.

TODOROV ŞI ELOCINȚA. Să vedem mai întâi opinia despre intranzivitate a unui teoretician de marcă al literaturii, Tzvetan Todorov. El este unul dintre apărătorii cei mai decişi ai acestei trăsături a limbajului poetic, descoperind însă, cum am văzut, în interiorul acestui limbaj elemente care scot în evidență lipsa lui de omogenitate. Într-un studiu care nu atacă decât prin implicație problemele poeziei, intitulat *Teorii ale simbolului* (1977), teoreticianul francez aduce de câteva ori în discuție şi chestiunea raportului dintre retorică şi poezie, privite ca domenii opuse.

El constată că atât în arta retorului cât şi în arta poetului materialul de lucru e acelaşi, semnele verbale, dar că

> Retorica nu se foloseşte de limbaj ca formă [...], ci de limbaj ca acțiune. [...] Retorica se interesează de funcțiile vorbirii, nu de structura acesteia. Elementul constant este obiectivul ce trebuie atins: a persuada (sau cum se va spune mai târziu, a instrui, a emoționa şi a plăcea); mijloacele lingvistice sunt luate în considerare în măsura în care pot sluji la atingerea acestui obiectiv[140].

Dar această descriere e valabilă pentru retorica originară, din perioada Greciei clasice, pentru că mai târziu, odată cu Cicero, între cele cinci subdiviziuni ale edificiului retoric, partea numită *elocutio* începe să ocupe un loc din ce în ce mai important. Din ştiință a convingerii unui auditoriu, retorica devine o ştiință a figurilor: „Noua elocință se distinge de cea veche prin aceea că idealul ei este calitatea intrinsecă a discursului şi nu aptitudinea lui de a servi unui scop extern"[141]. Retorica îşi pierde, prin urmare, „eficacitatea tranzitivă" (formula e a lui Todorov), devenind o ştiință a vorbirii inutile, care nu serveşte la nimic, o ştiință a... poeziei. Este evident că în felul acesta opoziția dintre retorică şi poezie se anulează aproape complet. Dar poezia nu devine încă ceea ce este ea din secolul al XIX-lea încoace, o artă a intranzitivității. Intuiția gratuității creației lirice e, totuşi, veche.

Citându-i pe Tacit şi Quintilian, poeticianul francez consideră că valoarea intranzitivă a literaturii/poeziei e sesizată încă din Antichitate, prin afirmații de genul: „Farmecul literaturii este mai pur dacă ea se îndepărtează de acțiune, adică de muncă, şi dacă se poate bucura contemplându-se pe sine"[142]. În realitate însă, multă vreme, poezia –

---

[140] Tzvetan Todorov, *Teorii ale simbolului*, traducere de Mihai Murgu, Bucureşti, Editura Univers, 1983, p. 81.

[141] *Ibidem*, p. 87.

[142] Quintilian, citat de Tzvetan Todorov în *op. cit.*, p. 91.

supusă, cum ştim, principiului imitaţiei – nu poate face din intranzitivitate condiţia ei de existenţă dintr-un motiv foarte simplu: lumea tradiţională a artei, lumea clasică, e o lume de funcţii, scopuri şi ierarhii, o lume în care nu există nici adevăr în sine, nici frumuseţe în sine. Plăcerea pentru frumuseţea ca atare, pentru limbajul ca atare apare abia în secolul al XVIII-lea. Până în acest secol ne aflăm într-o lume „de forme universal admise”, după expresia lui Novalis.

CODURILE CLASICISMULUI. În literatura neoclasicismului francez, *Poetica* lui Boileau reprezintă un corpus de prescripţii estetice. În spatele acestor prescripţii se află o mentalitate dată, o viziune despre lume şi rosturile artei care-şi impune cu necesitate principiile. Există o instanţă ascunsă, în acelaşi timp socială şi politică, culturală şi morală, ale cărei imperative nu pot fi puse sub semnul întrebării. Orice cod este inviolabil, inclusiv cel literar.

Poetica lui Boileau e o colecţie de postulate: arta e raţională; stilul trebuie să fie limpede şi concis; bunul simţ exclude noutatea; poezia trebuie să producă plăcere; ideea şi versul sunt lucruri absolut distincte, deci cuvântul e doar un veşmânt; obscuritatea e un neajuns al expresiei; scriitorul trebuie să se conformeze cerinţelor exterioare ale publicului; amănuntele nu prezintă importanţă, tipicul da; natura este unicul obiect de studiu al poetului; literatura, indiferent de gen, trebuie să surprindă „nobleţea sufletească”; frumosul trebuie să fie îmbinat cu utilul etc.

Iată un sistem de preconcepţii care exclude din capul locului orice idee de originalitate, subiectivitate şi creaţie personală. Clasicismul propune o lume raţională, fără mister şi fără incertitudini, strict ierarhizată social şi pe genuri literare, o lume a lui „gândesc deci exist”, nobilă, virtuoasă, sănătoasă, eroică, închisă în convenţii, o lume „tranzitivă”. Scriitorul nu deţine un eu decât în măsura în care eul acesta aparţine şi celorlalţi, gramatica literaturii este identică cu gramatica limbii, temele şi motivele sunt date, literatura are o funcţie de comunicare şi coeziune socială, orice sens e în ultimă instanţă transparent, codul e unic şi general.

Şi totuşi, clasicismul alcătuieşte o lume dominată de figurile limbajului, chiar dacă aceste figuri sunt limitate, o lume duplicitară, de o tranzitivitate echivocă, o lume a podoabelor verbale. Ceea ce nu constituie o dovadă a imperfecțiunii acestei lumi. Figura nu slăbeşte coerența sistemului, ci o face, dimpotrivă, mai solidă. Fără iluzia unui orizont superior, transcendent, structurat rațional, traductibil deci perfect inteligibil, acest sistem n-ar putea fi viabil. Opera poetului clasic e gândită ca o suprafață filigranată de imagini, în care, în ciuda depărtării dintre ele, semnul îşi acoperă cu precizie sensul. Distanța dintre semn şi sens e logică. Pentru a o anula, consumatorul de literatură participă la un act de traducere lipsit de imprevizibil. Cititorul posedă cheia oricărui text, pentru că el îi cunoaşte dinainte modelul general şi are la îndemână pentru cazurile mai dificile un dicționar scris sau nescris, adică o retorică.

Cum este cu putință această atât de perfectă înțelegere între cel care scrie şi cel care citeşte? La baza ei se află mai puțin textul literar luat în sine şi mai mult o psihologie socială ce-şi subsumează atât creatorul cât şi cititorul. În literatura clasică sentimentele personale, ideile şi mentalitățile necoincidente cu modelul dominant sunt proscrise. Dragostea, ura, curajul, laşitatea, durerea, eroismul, noblețea, datoria sunt valori transcontingente, obiective şi absolute, promovate, indiferent de autor, în forme stereotipe.

Lipsit de o individualitate proprie, poetul clasic e un virtuoz al unor teme şi motive de-a gata. Scriind cu orgoliul de a se face înțeles şi admirat, acest poet e, de fapt, un creator umil. El ştie că există un nomenclator al performanțelor poetice în funcție de care se stabileşte valoarea unui text. Cutare poet a transpus în versuri mai bine şi mai clar cutare temă pe care oricare altul o poate oricând relua.

Acest gen de scriitor se află situat undeva între condiția de *écrivain* şi cea de *écrivant* (după cunoscuta distincție a lui Roland Barthes), nefiind niciun creator în adevăratul sens al cuvântului, niciun colportor de valori comunitare. El e un fel de funcționar de curte sau de stat, cu obligații bine stabilite, prețuit ca un magician al raționalizării afectelor unei colectivități

care-şi impune modelele formative şi prin intermediul poeziei, dacă nu chiar în primul rând prin mijlocirea ei.

Caracterul preponderent didactic al literaturii clasice, respectul ei pentru morala mesajului şi puritatea speciilor şi genurilor literare sunt astfel de înțeles. Codul poeziei clasice se află sub controlul absolut al cititorului, şi încă unul de elită, cum bine ştim. Poetul e vasalul acestui cod. Eficiența lui e una pur exterioară, pentru că el trebuie să convingă, să înflăcăreze, să educe.

PSEUDOTRANZITIVITATEA. Putem totuşi vorbi în cazul literaturii clasice de tranzitivitate? Tranzitivitatea înseamnă constrângere, convenție, subordonare față de un scop exterior? Răspunsul lui Tzvetan Todorov e tranşant:

> Metrica şi estetica clasică (în măsura în care aceasta din urmă există) atribuiau artei şi limbajului un rol pur tranzitiv. Arta este funcțională şi această funcționalitate se reduce în cele din urmă la un singur obiectiv: imitarea naturii. Limbajul este de asemenea tranzitiv, şi funcția sa este de asemenea unică: el serveşte la a reprezenta, sau la a comunica[143].

Imitație, comunicare, reprezentare, acestea par să fie cele trei scopuri principale ale tranzitivității. Dar sunt acestea nişte scopuri care se realizează nemijlocit? Poetul clasic nu imită lumea, ci un model abstract al acesteia. Limbajul lui nu reprezintă realitatea, pentru că el nu se serveşte de un cod referențial. Dar chiar şi folosind un astfel de limbaj, el nu reprezintă atât un obiect, cât un mod dinainte dat de a înțelege acest obiect. În ce priveşte comunicarea, ea e lipsită tocmai de caracterul ei direct. Comunicarea înseamnă aici stil, figură, un alt limbaj. Dar poate că reproşul esențial ce poate fi adus acestui mod de a concepe tranzitivitatea e absența din ecuația sa a unui subiect. Cine vorbeşte într-o astfel de lume,

---

[143] Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 423.

într-o astfel de poezie tranzitivă? Dacă nu un emițător identificabil, atunci cu siguranță codul însuşi.

Să presupunem, pentru moment, că tranzitivitatea ar fi o calitate exclusivă a vorbirii. Or, vorbirea este situațională. Sursa ei e individul vorbitor care are o experiență personală de viață, o viziune asimilată *per se* despre lume. Cazul poetului tranzitiv nu poate fi altul. El nu poate vorbi în numele nimănui, vorbirea lui nu se poate identifica cu sistemul abstract al limbii şi nici cu o colecție de norme transindividuale. Poetul tranzitiv ar vrea să poată confunda în discursul său denotația cu referința, chiar dacă el ştie bine că lucrul acesta nu e cu putință. El este un subiect uman care nu poate face abstracție de propria sa subiectivitate, fără însă a identifica această subiectivitate cu aspectele sale ireductibile. El are de comunicat adevăruri personale, dar nu metafizice. De la Wordsworth şi Whitman la Robert Frost, Anna Ahmatova, Lowell şi Cesare Pavese, el caută autenticitatea propriului său discurs şi dacă îi atribuie acestuia scopuri exterioare, o face pentru că numai el ştie care sunt acele probleme sociale pe care numai poezia le poate sesiza şi „rezolva".

Aşa cum am mai spus, cred că putem vorbi despre o adevărată tranzitivitate numai atunci când ea e asumată personal şi promovată în mod declarat. Toate celelalte cazuri, anterioare secolului al XIX-lea, sunt – am impresia – manifestări pseudotranzitive, care nu pot fi înțelese decât în baza cunoscutei estetici a ornamentării.

INTUIȚIILE LUI NOVALIS. Intranzitivitatea devine în viziunea lui Tzvetan Todorov o dimensiune fundamentală a limbajului poetic, ce se impune odată cu criza romantică. Afirmarea ideii că poezia e o artă intranzitivă este direct legată de descoperirea frumosului în sine (prin scrierile lui Moriz şi Schelling) şi a faptului că limbajul are nu doar o funcție utilitară, instrumentală, ci şi o valoare de sine stătătoare ca „expresie pentru expresie".

Distincția dintre artele pure (intranzitive) şi cele utilitare apăruse încă la Kant, dar cel care îi dezvoltă toate implicațiile e Novalis. Poetul german consideră că utilitatea e un atribut al artei primitive, supusă

constrângerilor exterioare. Această artă are drept scop inteligibilitatea mesajului, comunicarea determinată, de unde caracterul artificial al limbajului ei. Ea nu exprimă o natură autentică, aşa cum nu o poate exprima nici limbajul în sens propriu, care e un simplu vehicul al ideilor. Şi la Novalis întâlnim aceeaşi tendință de a identifica – sub unica umbrelă a tranzitivității – vorbirea comună cu poezia orientată spre scopuri exterioare. Când însă poezia devine „o producție perfectă a *puterii lingvistice superioare*”[144], ea capătă toate caracteristicile unui limbaj secund, intranzitiv, antiretoric, autosemnificant: „Anecdota poetică pură se raportează direct la ea însăşi, nu prezintă interes decât prin ea însăşi”[145].

Premisele conceptului de limbaj poetic, aşa cum a fost el teoretizat de la simbolism încoace, se află, după cum se poate constata, în fragmentele lui Novalis. Apare în aceste fragmente şi intuiția unui paradox pe care-l ilustrează poezia reflexivă în întregul ei: deşi limbajul poetic nu se exprimă decât pe sine, el este un limbaj încărcat de sensuri dintre cele mai profunde, situație pe care Novalis o formulează astfel: „Când cineva nu vorbeşte decât pentru a vorbi, enunță atunci adevărurile cele mai magnifice şi mai originale”[146]. În sfârşit, chiar şi una dintre ideile curente astăzi, transformată într-un fel de marotă a criticii moderne, aceea că poetul nu vorbeşte limbajul, ci se lasă vorbit de limbaj, apare tot în scrierile lui Novalis: „Un scriitor este o persoană animată de limbaj”[147].

Se poate acum observa cu uşurință că teoria lui Jakobson a funcției poetice, caracterizată prin valorificarea mesajului pentru mesaj, îi e îndatorată nu doar lui G.M. Hopkins, ci şi lui Novalis. Există, prin urmare, un drum al poeziei reflexive care de la Novalis trece prin Coleridge, Poe, Baudelaire şi ajunge la Mallarmé. Toți aceşti mari poeți văd în caracterul autosuficient al limbajului o proprietate autotelică. Intranzitivitatea ca idee

---

[144] *Apud* Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 248.

[145] *Idem*, p. 249.

[146] *Id.*

[147] *Id.*, pp. 250-251.

vrea să spună, de fapt, că textul poetic îşi are propria sa organizare interioară, propria sa formă internă, incompatibilă cu alte limbaje.

Dar această ordine intrinsecă a elementelor constitutive unei poezii nu este prin definiţie metaforică, simbolică sau alegorică. Ea nu se raportează în mod obligatoriu la o transcendenţă decât în romantism şi simbolism. În poezia modernă, aşa cum a arătat Hugo Friedrich, transcendenţa devine o pură tensiune formală a textului. Autosuficienţa şi gratuitatea limbajului poetic sunt în acest caz cu atât mai evidente.

Şi totuşi, de ce nu am cădea de acord că ordinea intrinsecă a elementelor textului poetic se manifestă în orice tip de poezie, indiferent de faptul că ea se bazează pe elementele transparente sau pe elementele opace ale limbajului? Orice text poetic, indiferent de destinaţia lui, poate fi analizat în sine, descoperindu-i-se o structură, un sistem de simetrii sau de recurenţe, nişte procedee specifice. Procedeele acestea pot să fie deliberate sau nu, „organice” sau „mecanice”, ele tot procedee rămân şi funcţia lor nu încetează să fie o funcţie.

În fond, actul percepţiei critice constă, de cele mai multe ori, într-o izolare a obiectului supus observaţiei de contextul său, ceea ce-l transpune automat într-o poziţie privilegiată. Privit în imanenţa sa, orice mesaj, nu doar cel de factură poetică, se poate dovedi o construcţie suficientă sieşi, dacă ea permite evidenţierea unui tip specific de organizare a părţilor într-un întreg. Să ne reamintim în acest sens „analiza” pe care o face Johnathan Culler informaţiei de ziar dispuse sub formă de versuri de către Jean Cohen în cartea sa.

O altă chestiune e aceea a orientării mesajului poetic spre sine însuşi sau spre un scop exterior. Caracterul autoreflexiv al funcţiei poetice este incontestabil, însă la rigoare nu se poate susţine existenţa unor mesaje fără niciun efect tranzitiv. Când Novalis notează în fragmentele sale „Pentru mine este evident că poezia are de evitat afectul; reacţiile afective sunt categoric ca nişte boli, ceva fatal”[148], el ştie bine că în realitate

---

[148] *Id.*, pp. 257-258.

reacțiile provocate de poezie sunt implacabile. Plăcerea de a contempla o operă perfect realizată e şi ea un efect stârnit de acea operă. Se poate spune deci că poezia de tip intranzitiv (reflexiv) refuză să conceapă limbajul ca acțiune, îi suspendă funcția activă, fără însă a putea în vreun fel să anuleze efectele de lectură ale poemului.

Încercând să dea o idee despre cum ar trebui să arate poezia viitorului, într-un alt fragment celebru Novalis vorbeşte despre

> „...poeme perfect armonioase pur şi simplu, şi frumoase datorită cuvintelor perfecte, dar fără coerență şi fără niciun sens, cu maximum două sau trei strofe inteligibile – care trebuie să fie ca nişte pure fragmente din lucrurile cele mai diverse"[149], simțind însă nevoia să noteze în continuare că „Poezia, cea adevărată, poate cel mult să aibă în linii mari un sens alegoric şi să producă, precum muzica etc., un efect indirect[150].

Ştim astăzi că efectele indirecte ale limbajului sunt acelea pe care le-au căutat simboliştii, prin cultivarea deliberată a sugestiei, ambiguității şi cantabilității şi lăsând deoparte coerența şi sensul. Simultan cu mişcarea simbolistă şi chiar cu mult înainte de ea, exact în perioada în care scria Novalis, a existat însă şi o poezie a efectelor directe, a coerenței şi inteligibilului, tranzitivă ca scop, activă ca mesaj, artistică în limitele obişnuitului, şi totuşi nu mai puțin valoroasă. Novalis şi Mallarmé se află, prin teoriile şi creația lor, la originile poeziei reflexive. Acelaşi statut de pionieri îl au Wordsworth şi Whitman în ce priveşte poezia care încearcă să transforme propriul ei limbaj într-o putere activă[151].

---

[149] *Id.*, p. 251.

[150] *Id.*

[151] Am evitat să încarc această discuție cu elemente care nu privesc în mod direct poezia şi de aceea – cu excepția observațiilor din nota 8 a prezentului capitol – n-am spus nimic despre pertinența noțiunilor de tranzitiv şi intranzitiv în spațiul prozei. Or, cele

două noțiuni apar frecvent în limbajul criticii contemporane aplicat romanului şi ele se dovedesc operative în distingerea unor tipuri diferite de roman.

O bună sistematizare a problemei descoperim în *Poetica postmodernismului* (Editura Paralela 45, Piteşti, 1996) de Liviu Petrescu. Capitolului intitulat *Lira lui Orfeu* încearcă o descriere a romanului postmodern prin categoria „intranzitivității", ocupându-se şi de felul în care conştiința acestei categorii se afirmă în cercetarea literară şi culturală postbelică, în unele scrieri semnate de Lévi-Strauss, Michel Foucault, Roland Barthes, Jean Ricardou, Julia Kristeva. Prima observație e aceea că „romanul intranzitiv" e antimimetic, nonreprezentațional. Dar atitudinea antimimetică nu caracterizează – arată criticul – numai romanul postmodern. O întâlnim în *Don Quijote* de Cervantes (cea dintâi operă modernă, după părerea lui Michel Foucault), roman în care e pusă în practică o poetică centrată asupra limbajului însuşi, redescoperită ulterior de poeți ca Hçlderlin şi Mallarmé. Chestiunea autoreferențialității textului devine obiect de meditație critică şi teoretică în secolul XX prin formalismul rus, Jakobson (cu celebra sa teorie a funcției poetice) Şcoala Lingvistică de la Praga şi structuralismul francez. Se ajunge astfel la o teorie a caracterului intranzitiv al discursului literar. Liviu Petrescu descoperă o viziune intranzitivă în afirmația lui Lévi-Strauss (din vol. *Antropologie structurală*, 1958) că funcția romancierului este asemănătoare cu cea a şamanului, fiecare creând, prin sistemul său de semne, „o constelație goală alcătuită din semnificanți puri". Mai departe, intranzitivitatea se face cunoscută în ideea lui Jean Ricardou că era deschisă de textele grupării *Tel Quel* este o eră a narcisismului sau în afirmația lui Roland Barthes că în perioada contemporană „textul literar ni se înfățişează, pe de o parte, ca limbaj, iar, pe de altă parte, ca metalimbaj".

Barthes este însă, înainte de volumul *Eseuri critice* (1964), un adept al tranzitivității discursului, al scriiturii neutre, instrumentale. În *Gradul zero al scriiturii* el consideră că romanul *Străinul* al lui Camus retransparentizează limbajul, aducându-l într-o stare de neutralitate stilistică şi vede în această mişcare reîntoarcerea la condiția primă a artei clasice. Ulterior această poziție e depăşită. În eseul *Scriitori şi scriptori* Barthes afirmă tranşant că „a scrie e un verb intranzitiv" şi că numai scriitorii ştiu să ia în serios această situație, în timp ce „Scriptorii sunt oameni «tranzitivi»: ei îşi aleg un țel (să depună mărturie, să explice, să instruiască), iar, pentru a-l atinge, cuvântul nu e decât un mijloc". Liviu Petrescu arată mai departe că prin teroria producerii sensului şi Julia Kristeva se află de partea susținătorilor intranzitivității scriiturii şi că atitudinea antimimetică (modernistă la origine) culminează în scrierile lui Jacques Derrida, prin teza caracterului „inaugural" al limbajului, care devine una dintre tezele centrale ale postmodernismului. E şi aceasta o viziune care pune accent pe ideea de intranzitivitate. În continuare, în discuția despre romanul postmodern, toate trăsăturile inventariate (ontologia non-semnificării, deconstrucția sensului, procesualitatea, indeterminarea, multipolaritatea etc.) par să fie rezultatul – ni se sugerează asta – înțelegerii actului de a scrie ca un act intranzitiv. Din păcate, studiul lui Liviu Petrescu exclude cu totul din discuție problemele poeziei, ceea ce arată încă o dată că accepția literară a noțiunii de postmodernism e mai uşor de conturat în spațiul epicului.

IV. Scurtă istorie a poeziei tranzitive

1. Prefaţa programatică a lui Wordsworth

„O LIRICĂ MAI UMANĂ, MAI PERSONALĂ”. Am arătat de câteva ori până acum că această specie de poezie pe care am numit-o *tranzitivă* – considerând că noul termen e mai potrivit să descrie complexitatea fenomenului decât sintagmele „poezie directă”, „poezie enunțiativă”, „poezie obiectivă”, „poezie fără imagini” – nu-şi găseşte un loc în structura liricii moderne propuse de Hugo Friedrich sau Carlos Bousoño şi că ea este prea puțin luată în considerație, la justa ei valoare, şi de către ceilalți critici şi poeticieni.

Am remarcat, de asemenea, şi faptul că ideea de poezie dominantă şi în prezent, coincide, cel puțin în viziunile teoretice examinate până acum, cu practica unei lirici metaforizante, obscure, ireale sau iraționale, sfidându-şi cititorul, investită cu atribuțiile unei forme misterioase de cunoaştere şi revelație, închisă în materia unui limbaj marcat de eterna nostalgie a unei utopice stări de inocență semantică. Această poezie poate fi numită *reflexivă* din foarte multe motive, dar înainte de toate din două: eul poetic pe care ea ni-l propune este un eu narcisist, chiar dacă oglindirea în care acesta se implică are caracterul unei implacabile sfâşieri şi acțiunea sa terapeutică, „de vindecare a rănilor deschise de rațiune”[152] se dovedeşte în cele din urmă iluzorie; pe de altă parte, textul însuşi, în materia căruia se concentrează autoscopia narcisiacă a poetului, ne apare ca un joc de oglinzi al înțelesului şi ca o întoarcere a mesajului asupra propriei sale naturi, aşa cum ne asigură Roman Jakobson.

---

[152] Printre multele definiții asupra poeziei propuse de Novalis se numără şi aceasta: „Poezia vindecă rănile deschise de rațiune. Ea se constituie din componente complet opuse – din adevăruri înălțătoare şi din mistificare agreabilă”. Cu altă ocazie, romanticul german oferă o altă formulare a esenței liricului, extrem de asemănătoare cu opinia lui Jean Cohen din finalul cărții sale, *Structure du langage poétique* (cf. nota 9, cap. I, din prezentul volum): „Poezia este reprezentarea sufletului – a lumii interioare în totalitatea ei. Modalitatea ei de meditație, cuvintele, indică acest fapt, căci ele sunt expresia revelației exterioare a imperiului forțelor sufleteşti”. Citatele *apud Arte poetice. Romantismul*, Editura Univers, Bucureşti, 1982, pp. 26-27.

Acest tip de poezie începe, cum am văzut, odată cu simbolismul. Merită să adăugăm că dacă Hugo Friedrich, în studiul său, s-ar fi dovedit mai atent la aspectele tehnice ale construcției poetice, G.M. Hopkins, cu extraordinara sa teorie a similarității nivelelor textului, ar fi putut fi, şi el, invocat între genialii precursori ai modernității, alături de Baudelaire, Mallarmé şi Rimbaud. Am văzut mai înainte şi cât de modern se poate dovedi, în intuițiile sale, un romantic ca Novalis.

Un cuvânt care revine cu o frecvență simptomatică în vocabularul lui Hugo Friedrich (în prelungirea unei teorii a lui Ortega y Gasset) este „dezumanizare”, lirica simboliştilor majori şi lirica modernă constituindu-se într-o artă a îndepărtării de om, de real, de sentiment şi de obiectivitatea trăirilor, într-un spațiu al distrugerii şi al deformării, toate acestea reprezentând o amplificare şi o rafinare a unor date originare ale poeziei romantice. Modelul mare al poeziei moderne apare astfel ca un model omogen şi univoc care în dezvoltarea sa îşi valorifică implacabil toate premisele inițiale. Cel puțin aşa consideră autorul că se prezintă situația până în 1950, unde se opreşte investigația sa. O prefață din 1966 – la a noua ediție a cărții – conține totuşi câteva notații pe care nu le putem ignora:

> Şi în a doua jumătate a secolului nostru, lirica europeană a produs numeroase opere demne de considerație. Cu toate acestea, nu aş putea să spun care operă anume a depăşit de atunci încoace, în mod definitiv şi definitoriu pentru viitor, domeniul explorat de clasicii modernității. Mai curând am putea constata anume destinderi, o întoarcere, sensibilă pe alocuri, la o lirică mai umană, mai personală, devenită mai simplă în bucuria şi durerea ei. [...] S-ar putea să fie vina mea dacă nu mai sunt în stare să recunosc unele aspecte, poate efectiv noi, în originalitatea lor posibilă, în desprinderea lor de structura poetică dominantă în ultima sută de ani. Oricum, dată fiind sterilitatea ei, aşa-numita *poezie*

concretă, cu molozul ei de cuvinte şi silabe azvârlite mecanic, poate să rămână în afara oricărei considerații[153].

Dar nu putea fi vorba atunci, în deceniul şapte al secolului nostru, doar de „poezia concretă” – fenomen în raport cu care putem subscrie la părerea lui Hugo Friedrich – ci de poeți europeni importanți, precum Eliot, Kavafis, Mandelştam, Ponge, Prévert, Ahmatova, Seferis, Queneau, Montale, Maiakovski, Pessoa, Esenin, Pavese, Yanis Ritsos, Voznesenski, Brecht, Machado, Lagerkvist, Saba, Vallejo, pe care nu-i putem explica decât în similitudine cu o altă tendință a poeziei – într-adevăr mai „umană” şi mai „simplă” –, definită şi ea cu claritate tot în secolul trecut, în spațiul liric englez, de un alt „clasic al modernității” de care nu putem face astăzi abstracție. Căci fără el ne-ar fi foarte greu să înțelegem şi să evaluăm şi o bună parte din poezia americană din ultimele decenii, creația unor Zukovsky, Reznikoff, Oppen, William Carlos Williams, E.L. Masters, e.e. cummings, Lowell, Elisbeth Bishop, Olson, O’Hara, Keneth Koch, Ted Barriman, Joel Openheimer, Berryman etc.

ROMANTICUL ERETIC. Strămoşul tuturor acestor poeți şi primul teoretician al poeziei tranzitive este romanticul William Wordsworth. Un romantic în multe privințe eretic, mergând împotriva curentului şi subminându-i din interior ideologia generală, chiar dacă în practica scrisului ideile sale, afirmate în prefața la a doua ediție a *Baladelor lirice* (1800), nu se verifică decât parțial şi pierd destul de mult din teribila lor forță de asertare. Astfel că obiecțiile contemporanului său Coleridge sau, mai aproape de noi, ale lui René Wellek[154] pot părea parțial îndreptățite.

Ceea ce îmi propun în continuare nu este, totuşi, o „validare” a „manifestului” wordsworthian prin prisma dezvoltărilor sale teoretice

---

[153] Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, traducere de Dieter Fuhrman, Editura Univers, Bucureşti, 1969, p. 9.

[154] Cf. René Wellek, *Istoria criticii literare moderne*, vol. II, traducere Rodica Tiniş, Editura Univers, Bucureşti, 1974, pp. 130-148.

ulterioare sau a impresionantei sale creații lirice, ci o examinare a implicațiilor lui în raport cu modelul sumar schițat anterior al poeziei tranzitive, distingerea liniilor inițiale de forță ale acestei noi mentalități poetice aflată astăzi în plină expansiune.

Nu vom găsi în prefața lui Wordsworth o noțiune anume care să denumească tipul de poezie pe care îl ilustrează piesele componente ale volumului *Balade lirice* (apărut prima dată în 1878 sub forma a două secțiuni diferite, semnate de doi autori cu totul opuşi în concepție: Wordsworth şi Coleridge). Cuvântul „romantic” e, de asemenea, evitat. Pare în continuare ciudat că unii critici, între care, la noi, Vera Călin[155] au putut vedea în acest text programatic, strict personal şi cu totul inedit ca ideatică, o profesiune de credință romantică. Pentru a înțelege despre ce este vorba cu adevărat, trebuie în continuare să ne oprim asupra implicațiilor lui.

Surprinzător este să aflăm, încă din primele rânduri ale prefeței, că Wordsworth şi-a publicat primul volum de poezii „ca un *experiment* (*s.n.*) care ar putea servi pentru a stabili în ce măsură potrivind în versuri o selecție din vorbirea reală a oamenilor atunci când încearcă o senzație puternică, se poate transmite acel gen şi acel cuantum de plăcere pe care un Poet se poate strădui în mod rezonabil să o transmită[156]. Suntem, după cum se vede, departe de normele exterioare, constrângătoare ale poeticii clasice, dar şi de imperativele interioare, mitizante, ale romantismului de factură subiectivă.

Felul în care înțelege Wordsworth poezia pare ciudat, pentru că el exclude din start forma convențională a unui limbaj liric deviant de la norma vorbirii comune şi pare să acorde mai multă importanță problemei cititorului decât problemei actului poetic în sine. Dimensiunea etică a creației e mai acută decât dimensiunea ei estetică, fapt pe care autorul îl

---

[155] Vera Călin, *Romantismul*, Editura Univers, Bucureşti, 1970. Vezi în special p. 44 şi pp. 159-160.

[156] William Wordsworth, *Prefață la a doua ediție a „Baladelor lirice”* în *Arte poetice. Romantismul*, ed. cit., p. 123.

întăreşte imediat, spunând că „dacă intențiile cu care au fost scrise (textele, *n.n.*) s-ar realiza cu adevărat, s-ar naşte un gen de Poezie perfect apt să intereseze permanent omenirea şi nu lipsit de importanță sub raportul calității şi al multitudinilor implicațiilor sale morale”[157]. Gândindu-şi creația ca pe o apropiere de limba reală, cotidiană, a oamenilor simpli, poetul englez are simultan în vedere o problematică obiectivă, generală, universală, extrasă din aspectele generice ale vieții.

Gândirea sa nu este, pe de altă parte, deloc străină de ceea ce astăzi numim „orizontul de aşteptare” al cititorului. Wordsworth e conştient că aşteptările cititorului sunt întotdeauna „deformate”, preinformate de tradiția în vigoare a formelor poetice. El ştie că ideea de poezie în general e echivalată cu modelul unei exprimări emfatice, artificiale. Şi cum lui i se pare că „stridența şi vorbăria goală a multor scriitori moderni” au transformat într-un mod nefast obişnuințele de lectură ale contemporanilor săi, simte nevoia să scrie o prefață care să ferească recepția propriei creații de false înțelegeri sau de suspiciunea lipsei de adecvare estetică.

Scopul principal urmărit de poet în conceperea poeziilor sale e unitar, dar el se manifestă printr-o multitudine de aspecte, toate subsumate unei singure viziuni coerente. Mărturisirea lui Wordsworth e lipsită de echivoc. Voința lui a fost de a alege:

> ...întâmplări şi situații din viața obişnuită şi de a le relata sau descrie de la un capăt la altul, pe cât posibil într-o selecție din limba realmente folosită de oameni şi, totodată, de a arunca asupra lor o anumită culoare a imaginației prin care lucrurile obişnuite să fie înfățişate minții sub un aspect neobişnuit: şi, în plus şi mai presus de toate, de a face interesante aceste întâmplări şi situații, desluşind în ele

[157] *Ibidem*.

efectiv, deşi neostentativ, legile primare ale ființei noastre, mai ales în ceea ce priveşte felul în care asociem ideile într-o stare de emoție[158].

Sistematizând implicațiile acestei fraze, putem spune că poetul dovedeşte o totală lipsă de interes față de aspectele subiective ale propriei vieți, urmărind, în schimb, reprezentarea unor aspecte tipice, selectate din existența comună – „umilă şi rustică”, cum precizează el în continuare –, într-un limbaj scuturat de elementele îndeobşte admise ale poeticității. Înțeleasă ca o modalitate de sesizare şi transmitere a emoției, poezia este totuşi gândită ca o artă a raționalului capabilă să deseneze tiparul „legilor primare ale ființei noastre”. Folosind unul dintre conceptele propuse într-un capitol anterior, putem spune că Wordsworth teoretizează aici datoria poetului de a se identifica acelei *individualități obiective* în care sunt implacabil cuprinse datele comune, generale, repetabile ale condiției umane.

Convins de caracterul înnoitor al limbajului pe care îl propune, autorul *Baladelor lirice* insistă nu odată asupra posibilității şi necesității de a scrie poezie cu ajutorul altor forme poetice şi într-un vocabular „provenit dintr-o experiență repetată şi din simțăminte constante”[159]. El acordă limbajului său caracterul preciziei şi al permanenței, fără însă a absolutiza valoarea tranzitivă a expresiei, admițând, acolo unde acestea sunt motivate de pasiune, şi prezența figurilor de stil. Cum am văzut deja, imaginația nu se bucură de cine ştie ce prețuire şi importanță, ei acordându-i-se doar rolul de a transforma obişnuitul vieții în neobişnuit, de a opera acea selecție şi acel decupaj insolit în materialul amorf pe care îl pune la dispoziție realitatea. Imaginația nu inventează, ci, probabil, doar instituie o formă.

POEZIA ŞI PROZA. Impresia pe care o lasă lectura acestei prefețe este că Wordsworth urmăreşte, în limitele unei singure convenții literare

---

[158] *Ibid.*, p. 125.
[159] *Ibid.*, p. 126.

păstrate – versul, să şteargă toate granițele dintre poezie şi viață, dintre poezie şi proză. Poetul nu se deosebeşte de ceilalți oameni decât prin sensibilitatea sa mai vie, prin entuziasmul său structural şi capacitatea sa formativă mai pregnantă, prin imboldul său de a crea, care nu este, la urma urmelor, decât puterea de a reproduce imagini ale individualității umane în ceea ce au ele mai caracteristic:

> Poetul gândeşte şi simte în spiritul pasiunilor omeneşti. Cum poate atunci limbajul său să se deosebească într-o măsură cât de cât importantă de cel al tuturor celorlalți oameni care simt intens şi văd limpede; s-ar putea *dovedi* că acest lucru este cu neputință. Presupunând însă că n-ar fi aşa, Poetului i s-ar putea îngădui să folosească un limbaj deosebit atunci când îşi exprimă sentimentele pentru propria plăcere sau pentru cea a unor oameni ca el. Dar Poeții nu scriu numai pentru Poeți, ci pentru oameni [...]. Poetul trebuie să coboare din aşa-zisul său turn şi, pentru a trezi o simpatie rațională, să se exprime aşa cum se exprimă şi alți oameni[160].

Nu putem să nu remarcăm în aceste afirmații faptul că obscuritatea, opacitatea şi reflexivitatea limbajului poetic sunt considerate trăsături aflate în directă legătură cu ignorarea cititorului sau cu ipostazierea sa într-un cititor de elită. Problema poeziei, nu doar de la Wordsworth încoace, este, dincolo de dificilele implicații ale conținutului său, şi o problemă a codului. Prefața pe care încerc să o examinez aici cuprinde nu numai ideea că existența unui cod comun, lăsat la libera folosire deopotrivă a poetului şi cititorului, este o condiție a înțelegerii mesajului liric, ci şi dorința de a impune creației o substanță majoră, perpetuu umană, general semnificativă şi care nu este deloc specifică poeziei, ci literaturii în întregul ei.

---

[160] *Ibid.*, p. 137.

Care este atunci raportul dintre poezie şi proză? Este neaşteptat să constatăm că destule dintre afirmaţiile lui Jovan Hristić, – unele dintre ele reproduse anterior – din *Formele literaturii moderne*, au fost formulate *in nuce* încă din 1800 de un poet pe care actualitatea încă nu l-a recuperat potrivit importanţei deosebite a descoperirilor sale, confirmate astăzi cu atâta stringenţă. Wordsworth nu poate accepta vechea prejudecată retorică după care prozaismul limbajului ar fi incompatibil cu imperativele liricului.

Unui cititor contaminat de o atare preconcepţie „ar fi foarte uşor să i se demonstreze că nu numai limba unei mari părţi a oricărei poezii bune, chiar a uneia având caracterul cel mai elevat, trebuie neapărat să nu se deosebească în nicio privinţă, exceptând metrul, de cea a prozei bune, ci şi în ce priveşte unele din părţile cele mai interesante ale celor mai bune poezii se va constata că ele reprezintă strict limba prozei, atunci când proza este bine scrisă”[161]. Opoziţia poezie/proză e, prin urmare, lipsită de pertinenţă, pentru că în realitate Poezia se opune Faptului sau Ştiinţei, adică evenimentului brut sau gândirii sistematice şi discursive. Proza, pe de altă parte, poate fi cel mai mult opusă Metrului, adică acelui element care acordă poeziei calitatea de compoziţie în versuri.

ADEVĂRUL, ŞTIINŢA, APARENŢA. Descoperim în prefaţa lui Wordsworth o mulţime de intuiţii şi convingeri confirmate cu evidenţă, cum am mai spus, de o bună parte a poeziei contemporane. Inspiraţia e abolită în favoarea observaţiei. Sentimentul e subsumat „acţiunii şi situaţiei”, el e, cu alte cuvinte şi într-o manieră cât se poate de puţin romantică, obiectivat, deposedat de conotaţiile sale subiective, ireductibile.

Premisa ontologică fundamentală a demersului poetului englez e aceea că oamenii se aseamănă, că actele senzoriale şi intelectuale sunt supuse unor legi generale pe care poezia e datoare să le cunoască şi să şi le însuşească. Wordsworth are „impresia profundă a existenţei anumitor calităţi inerente şi indestructibile ale minţii omeneşti, precum şi a

---

[161] *Ibid.*, pp. 129-130.

anumitor puteri în obiectele mărețe şi perene care acționează asupra ei, puteri care şi ele sunt inerente şi indestructibile"[162]. Iată, suntem foarte aproape de convingerile care l-au determinat pe Walt Whitman să scrie ale sale *Fire de iarbă*. „Puterile" care influențează viața omului sunt puterile naturii. Omul şi natura sunt „esențialmente adaptați unul altuia". Rolul poeziei este acela de a investiga adevărul acestei adaptări reciproce.

Poetul este un observator atent al vieții în generalitatea ei individuală, iar mijloacele sale de observație şi consemnare trebuie să posede calitatea adecvării.

> [Poetul] va simți că nu e nevoie să împodobească sau să cizeleze natura; şi, cu cât va aplica mai rigurios acest principiu, cu atât mai profundă va fi credința sa că niciun cuvânt pe care îl poate sugera fantezia sa nu se va putea compara cu cele ce sunt emanația realității şi a adevărului.[163]

Dar dacă scopul poeziei e adevărul, adică, în cele din urmă, adevărul moral, nu cumva în felul acesta depăşim domeniul esteticului şi pătrundem într-un spațiu aflat mai degrabă sub egida Ştiinței?

Wordsworth crede că poezia reprezintă o unică forță totalizatoare („începutul şi sfârşitul oricărei cunoaşteri"), care se adaptează în permanență metamorfozelor vieții, absorbind în substanța ei elemente eterogene, provenite chiar şi din câmpul cunoaşterii ştiințifice:

> Descoperirile viitoare cele mai îndepărtate ale Chimistului, Botanistului sau Mineralogului vor fi subiecte la fel de potrivite artei poetului ca oricare altele asupra cărora ea se poate aplica[164].

---

[162] *Ibid.*, p. 128.
[163] *Ibid.*, p. 133.
[164] *Ibid.*, p. 136.

Ne aflăm, prin această observație, exact la polul opus totalității mitice și mistice visate de cei mai mulți dintre poeții romantici și poate nu foarte departe de utopia unor scriitori experimentali de astăzi, care văd în literatură („scriitură”) un metalimbaj, un spațiu aflat la întretăierea idiomurilor lingvistice și o formă de sinteză a cunoștințelor provenite din domeniile particulare ale existenței.

Poetica lui Wordsworth este o poetică a demistificării, a refuzului autoiluzionării prin cuvânt. Perimetrul poeziei este contingentul. Limbajul poetic este epurat de toate elementele care ar putea deforma adevărul acestui perimetru. Cuvântului i se pretinde să denoteze o acțiune sau o situație. Dar caracterul său general denotativ e străbătut de unda implacabilă a emoției formative. Figurile pot locui în spațiul poeziei, dar numai în calitatea lor de expresii emoțional motivate. În măsura în care el se dovedește semnificativ pentru viața omului, domeniul poeziei se află oriunde, în existența comună și în descoperirile științei. Căci poezia nu trebuie să modifice imaginea realității grație puterilor proiective ale imaginației, ci să urmărească modul specific în care această realitate se transformă neîncetat.

Wordsworth e un poet lipsit de nostalgii paseiste, originare, adamice. El nu reduce lumea la cotidian, dar vede în cotidianul existenței cadrul de afirmare a unei specificități umane repetabile. Lumea nu ascunde o esență misterioasă și incomprehensibilă, dar ea nici nu poate fi redusă la o curgere indeterminată de fapte și fenomene. Tiparele generale ale vieții și ale firii umane pot fi cunoscute. Cunoașterea prin poezie, așa cum o concepe Wordsworth, este o cunoaștere exterioară, pozitivistă, obiectivă, deși nu retrasă de sub egida emoției. Datoria poeziei este

> ...să trateze lucrurile nu așa cum *sunt*, ci așa cum *apar*, nu așa cum *există* în sine, ci așa cum *par* să existe, așa cum se înfățișează *simțurilor și pasiunilor* noastre[165].

---

[165] *Idem*, în *Wordsworth Literary Criticism*, Nowell C. Smith, London, 1905. *Apud* R. Wellek, *op. cit.*, p. 144.

Fireşte că în cele din urmă, la o analiză atentă, poezia lui Wordsworth se poate dovedi plină de contradicţii şi situată destul de departe de convingerile sale teoretice. Nu acesta este însă lucrul care ar trebui să ne intereseze, ci voinţa poetului, remarcabilă în consecvenţa ei, de a schimba spaţiul limbajului şi al poeziei[166]. Tansferând scopul investigaţiei lirice din subiect în obiect (şi asta într-o vreme în care subiectivismul ireductibil al romanticilor vizionari şi tenebroşi se afla abia *in status nascendi*), Wordsworth impune poeziei câteva forme de manifestare în care unii critici de astăzi sunt înclinaţi să distingă primele semne incontestabile ale post-modernităţii[167].

---

[166] Într-un eseu din 1932, intitulat *Wordsworth and Coleridge* – prezent în culegerea *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Faber and Faber, London, 1970 – T.S. Eliot emite ipoteza că noua viziune despre limbajul şi scopul poeziei afirmată în prefaţa la *Balade lirice* e rezultatul nu atât al unei viziuni estetice particulare, cât al interesului programatic al autorului faţă de problemele concrete ale vieţii sociale. Ipoteza este cât se poate de îndreptăţită. R. Wellek (în *op. cit.*, p. 141) aminteşte despre o scrisoare trimisă de Wordsworth, împreună cu un exemplar din volumul de poezii, lui Charles James Fox, important om politic al timpului, scrisoare în care poetul afirmă că versurile sale oferă un remediu împotriva „degradării rapide a sentimentelor familiale la oamenii din clasele inferioare”. Această degradare e pusă pe seama efectelor procesului de urbanizare şi industrializare. Trăind într-o lume care începe să-şi schimbe fundamental înfăţişarea, Wordsworth e mai atent decât prietenul său Coleridge la urmările acestui fenomen, nu numai în plan social şi uman, ci şi în plan literar. Când T.S. Eliot afirmă că „orice schimbare radicală în forma poetică pare să fie simptomul unei foarte adânci modificări a societăţii şi a individualităţii” (*op. cit.*, p. 75), el vrea să sugereze probabil că autorul *Baladelor lirice* a urmărit să propună prin poezia sa o structură aflată în omologie cu noua lume care începea să-şi definească viitoarele contururi, o structură nu doar estetică, ci şi aptă să intervină în câmpul realităţii. Ţinând cont de toate acestea, se poate spune că poezia tranzitivă este o poezie aflată în permanenţă cu faţa spre lume, adecvându-şi, de câte ori este necesar, forma şi substanţa la noile configuraţii ale planului socio-economic. Dimpotrivă, poezia reflexivă e o poezie care întoarce spatele lumii reale, pentru a trăi într-o altă lume, paralelă, imaginară, edenică (la unii romantici) sau, dimpotrivă, ostilă omului şi chiar monstruoasă (la mulţi dintre poeţii moderni). Între acceptarea lumii, critică sau necondiţionată, şi refuzul ei, paseist sau distorsionant, aşa cum se prezintă aceste atitudini de la începuturile erei industriale încoace, cred că se poate trasa – dintr-o perspectivă sociologică suplă şi nuanţată – o istorie viabilă a poeziei ultimelor două sute de ani.

[167] Există o mulţime de motive care m-au determinat până acum să folosesc cu rezerve, doar în câteva contexte, noţiunea de „postmodernism”. Umberto Eco sesiza cu mulţi ani în urmă faptul că postmodernismul nu poate primi o definiţie univocă. Avem de-a face cu un concept *bon à tout faire*, cu sensuri destul de imprecise şi vagante, aplicabil unor fenomene contemporane, dar şi altora cu valoare de premise, situate la începutul secolului al XIX-lea.

Între cei care au studiat această problemă, Jean Lyotard consideră că postmodernismul este un antimodernism, care odată cu trecerea timpului va intra implacabil în tradiția modernității. După John Barth – cel care în 1967 a lansat în câmpul literaturii conceptul în discuție – postmodernismul nu este doar ceea ce urmează după modernism, ci şi o trecere dincolo de spațiul particular al acestuia, un mod superior de a face literatură şi cu o mai mare putere de integrare. În perimetrul european postmodernismul e înțeles, mai degrabă, ca un modernism cumințit, ceea ce sugerează echivalarea lui cu acea tendință observată de Hugo Friedrich, după 1950, a unei poezii mai simple şi mai umane.

Alte puncte de vedere identifică postmodernismul cu o estetică a noncomunicării şi tăcerii. Murray Krieger susține că: „...modernismul reprezintă suprema realizare (şi totodată retragerea finală) a tradiției estetice umaniste, postmodernismul semnificând pierderea credinței în cuvânt sau, prin extensie, respingerea totală a acestuia" (*Teoria criticii*, Editura Univers, traducere şi prefață de Radu Surdulescu, Bucureşti, 1982, p. 381, nota 28). Într-un eseu asupra poeziei lui William Carlos Williams, Joseph Riedel consideră că poetul american încearcă prin poezia lui tocmai „a distruge Cartea, şi odată cu ea, doctrina care consideră Literatura drept un Text sau un Cuvânt având o semnificație totală" (*apud* M. Krieger, *op. cit.*, p. 371, nota 47). În raport cu idolatrizarea modernistă a cuvântului – arată mai departe Riedel – poezia lui William Carlos Williams porneşte de la înțelegerea a ceea ce cuvântul nu (mai) poate să facă, ajungându-se astfel la o poetică a absenței. Comentând această situație, Murray Krieger observă: „departe de se mai constitui în cuvântul suficient şi integral, limbajul poemului îşi proclamă insuficiența: în loc să cuprindă şi totodată să alcătuiască obiectul, limbajul revelează prăpastia dintre sine însuşi şi ceea ce ar vrea să fie şi să spună" (*op. cit.*, p. 371).

Unde mai e atunci de găsit pluralismul şi relativismul postmodernismului, de care se face astăzi atâta caz, dacă el pune sub semnul întrebării şi chiar contestă o întreagă tradiție umanistă, instituind o nouă criză a limbajului şi a ideii de poezie? Am putea oare spune că postmodernismul începe odată cu Wordsworth, unul dintre primii poeți moderni care refuză să mai acorde cuvântului o semnificație totalizantă, mitică şi mitizantă, reducându-l la funcția lui de comunicare directă şi de reprezentare? Dar e poezia tranzitivă un mod de a fi al postmodernismului? Linda Hutcheon, de pildă (în *Politica Postmodernismului*, traducere de Mircea Deac, Editura Univers, Bucureşti, 1997) consideră că logica referentului şi a reprezentării realiste rămâne un element important al poeticii postmoderniste, însă nu în sensul confirmării lui. Postmodernismul ar constitui o modalitate de contestare atât a iluziei directității limbajului denotativ cât şi a puterilor autosemnificante ale limbajului motivant. Cel

puțin, acesta pare să fie sensul următoarelor afirmații: „De fapt, multe dintre strategiile postmoderne au ca premisă explicită o punere la îndoială a noțiunii realiste de reprezentare, ce presupune transparența mediului şi, în consecință, legătura directă şi naturală dintre semn şi referent sau dintre cuvânt şi lume. Desigur, arta modernă, în toate formele sale, a sancționat, la rândul ei, această noțiune, dar a făcut-o deliberat, în detrimentul referentului, adică, prin sublinierea opacității mediului şi a autosuficienței sistemului de semnificare. Postmodernismul, în schimb, denaturalizează atât transparența realistă, cât şi reflexivitatea modernistă, păstrând totodată (în maniera complice şi critică ce-i este proprie) puterea atestată istoric a celor două. Aceasta estre politica ambivalentă a reprezentării postmoderne” (*op. cit.*, p. 38).

Prin urmare, postmodernismul denaturează tot ceea ce a părut cândva natural şi relativizează tot ceea ce a formulat cândva pretenții absolute. O idee asemănătoare am susținut eu însumi, fără a cunoaşte punctul de vedere al Lindei Hutcheon, într-un eseu din 1990, *Poezia modernă şi* post-*ul de control*, publicat în revista *Arca* (nr. 1). Arătam acolo, printre altele, că aproape toate caracteristicile modernismului din tabloul lui Ihab Hassan (vezi *Sfişierea lui Orfeu: Spre un concept de postmodernism*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986, pp. 184-185) – formă, finalitate, structură, ierarhie, logos, operă finită, distanță, creație, totalizare, sinteză, semantică, paradigmă, metaforă, profunzime, cod magistral, interpretare, origine, metafizică, transcendență – pot fi depistate cu uşurință în opera unor poeți modernişti ca Valéry, Trakl, Ungaretti, Lorca, Guillén, Saint-John Perse, Quasimodo etc., dar că nu putem pune semnul egalității între poezia tranzitivă şi toate trăsăturile postmodernismului stabilite de cercetătorul american. Cred însă şi acum că țin de esența poeziei tranzitive: întâmplarea, forma deschisă, procesualitatea, participarea (dialogul cu cititorul), dispersarea, anularea granițelor dintre genuri (ideea de „text”), idiolectul, accentul pus pe sintagmă şi suprafață, polimorfismul, imanența (explorarea concretului), nepăsarea față de hermeneutică. Celelalte categorii postmoderne identificate de Hassan, adică jocul, hazardul, anarhia, epuizarea, deconstrucția, retorica, semnificantul, scriptibilul, diferența, ironia, combinarea, aparțin – spuneam în eseul amintit – de poezia activă-pasivă (ludică, experimentală, manieristă, metaliterară).

În legătură cu postmodernismul poeziei româneşti, susțineam opinia că, deşi fenomenul e discutat în bloc, el se manifestă prin forme foarte variate. Reproduc în continuare pasajul care interesează în această discuție: „...acum sunt active cel puțin trei direcții distincte: una pur şi simplu tranzitivă (Bogdan Ghiu, Augustin Pop, Romulus Bucur, Simona Popescu, Andrei Bodiu), alta experimentală şi metaliterară (Gheorghe Iova, Gheorghe Ene, Dan Lotoțchi) şi alta ludică, ironică, indirectă (reprezentată de un mare număr de poeți, de la Mircea Cărtărescu şi Alexandru Muşina la Florin Iaru şi Petru Romoşan). Cel din urmă tip de poezie e şi cel mai liber şi mai puțin radicalizat formal. E o poezie fără fanatisme, o poezie care vrea – vorba lui Mircea Cărtărescu – totul, o sinteză de real şi posibil, de corporalitate şi

2. Lecţia „Firelor de iarbă”

SPRE EXISTENȚĂ PRIN LITERATURĂ. Dacă, aşa cum spune Tzvetan Todorov, toată poezia tradițională e o poezie a tranzitivului, un lucru rămâne totuşi paradoxal: poeții tranzitivi ai lumii moderne nu scriu întorcându-se spre o tradiție deja constituită, ei nu au decât în rare cazuri conştiința caracterului tranzitiv al poeziei care îi premerge. Credința lor e aceea că ei propun o nouă poezie, descoperindu-i acesteia noi scopuri, orientând-o spre noi forme, spre un alt limbaj.

Limitele „tranzitive” ale neoclasicismului francez sunt limitele implacabile ale unei lumi riguros convenționalizate. Poeți ca Wordsworth şi Whitman scriu într-o lume nouă, ordonată de alte principii de existență, aflată în plină experiență romantică sau după consumarea acesteia. Tranzitivitatea poeziei lumii moderne este o formă de reacție la un context şi nu o formă indiferentă de existență.

Deşi în cazul lui Whitman problema e uşor mai complicată, autorul american fiind poet şi nu prozator doar pentru că el consideră poezia un limbaj mai eficient pentru scopurile pe care şi le-a propus. Whitman se doreşte un reformator al ideilor de om, adevăr, natură şi viață. Pe el nu-l interesează literatura, ci existența, dar vrea să ajungă la existență prin literatură.

E posibil ca Whitman să fi cunoscut prefața lui Wordsworth care deschide volumul *Balade lirice.* Însă faptul acesta s-ar putea să nu aibă prea mare importanță, pentru că Whitman e în mod declarat un poet al prezentului şi al lumii moderne care nu respinge tradiția, dar în bună parte o ignoră, considerând-o inutilă pentru scopurile sale.

Poetul american nu este un teoretician al poeziei la fel de subtil şi cult ca marele romantic englez. Problemele efective ale artei poetice nu-l preocupă, şi în articolele sale el le tratează întotdeauna sumar. Pentru

---

conştiință lingvistică. Ea, această direcție, se manifestă atât ca o critică şi ca o operație deconstructivă a structurilor şi temelor poeziei reflexive, cât şi ca o căutare a unui nou tip de interioritate umană, specifică epistemei culturale sub oblăduirea căreia ne vom afla încă destulă vreme. E o poezie extrem de disponibilă, care are talentul de a nu privilegia procedee şi curajul de a apela la forme tranzitive sau manieriste atunci când situația o cere.

Whitman conținutul e totul. El nici nu urmăreşte să scrie altceva decât o poezie cu un nou conținut. Viața cu tot ceea ce are ea esențial e „poezie în vers alb”. Această poezie a vieții aşteaptă o conştiință care să-i dea o formă şi o justificare, nimic mai mult.

REALISM ŞI AUTENTICITATE. Prima ediție a ciclului *Fire de iarbă* apare în 1855, însoțită de o prefață în care autorul încearcă să definească obiectivele propriei sale poezii. Prefața e programatică, deşi ea are un caracter mai mult liric decât teoretic. Pasaje întinse din cuprinsul ei sunt adevărate poeme în proză.

Totuşi, ideile despre poezie susținute de Whitman sunt clare şi ele exprimă înainte de toate mândria lui de a fi poetul unei țări mari cât un continent. N-ar trebui să existe poet american care să nu aspire să devină un poet național, aceasta e credința lui Whitman, pentru că în cazul poetului, „spiritul său este ecoul spiritului țării sale”[168].

În raport cu lumea din care face parte, poetul e o instanță transcendentă dotată cu acele însuşiri la care au visat şi poeții romantici şi prozatorii realişti:

> Poetul dă fiecărui obiect sau fiecărei însuşiri proporțiile cuvenite, nici mai mult nici mai puțin. El este arbitrul diversității, el este cheia. El este cel ce dă echilibru timpului său şi țării sale, el completează ceea ce trebuie completat şi controlează ceea ce trebuie controlat[169].

Dar asta nu înseamnă că poetul e un fel de cenzor moral al lumii în care trăieşte. Față de omul comun, cu care trebuie să se simtă egal din toate punctele de vedere, el e superior prin mai adânca sa cunoaştere a sufletului şi prin clarviziunea sa:

---

[168] Walt Whitman, *Prefață la prima ediție a „Firelor de iarbă”*, în *Opere alese*, Editura Univers, Bucureşti, 1992, p. 333 (traducere şi prezentare de Mihnea Gheorghiu).

[169] *Ibidem*, pp. 334-335.

Poetul este clarvăzător, el este individual, el este complet în el însuşi, ceilalţi sunt la fel de buni ca el, numai că el îşi dă seama de aceasta, ceilalţi nu. El nu este unul din cor, nu este oprit de vreo regulă, el face regulile. El este faţă de ceilalţi ceea ce este vărul pentru fiecare[170].

Deşi Whitman e considerat astăzi „un patriarh al modernităţii”, el nu e mai puţin, cum se vede, un romantic. Transcendenţa, clarviziunea, refuzul regulilor, puterea expresivă sunt obsesii romantice specifice.

Romantismul lui Whitman ţine poate de atitudinea sa creatoare, care vede în poezie o expresie nemijlocită a unei naturi genuine. Altfel, percepţia, morala, limbajul poetului sunt „realiste”, orientate spre social şi imediat, spre adevăr şi obişnuit. Lumea obişnuită, cu toate aspectele ei, de la cele politice la cele cotidiene – unele dintre aceste aspecte fiind de-a dreptul insignifiante, banale, minore –, e de o uluitoare diversitate. Poetul nu vrea să scape nimic din ceea ce există şi se întâmplă. Pentru el totul e important:

Pavajul străzii, roţile camioanelor, târşâitul
tălpii pantofilor, glasul pietonilor,
Omnibusul greoi, conducătorul cu degetul ridicat întrebător,
bocănitul cailor potcoviţi pe pardoseala de granit,
Săniile, zurgălăii, glumele strigate,
plesnetul bulgărilor de zăpadă,
Uralele pentru favoriţii poporului şi furia celor răzvrătiţi,
Ambulanţa cu perdelele trase ducând un bolnav la spital,
Întâlnirea faţă-n faţă dintre duşmani, înjurătura,
loviturile şi căderea,
Mulţimea agitată, poliţaiul cu steaua-n piept
croindu-şi repede drum spre centrul gloatei,
Clădirile de piatră întorcând impasibile ecoul,

---

[170] *Ibid.*, p. 336.

Gemetele celor supraalimentați sau subnutriți,
căzând loviți de insolație sau de colici,
Țipătul femeilor cuprinse brusc de durerile facerii,
grăbind să nască la ele acasă,
Vorbele spuse sau nespuse care vibrează mereu,
urletele reținute de ochii lumii,
Arestarea criminalilor, semnele de trufie, propunerile
rușinoase primite sau respinse cu buzele crispate,
La toate astea iau seama, la spectacolul lor, sau
la rezonanța lor -
Eu vin și plec.[171]

Teoria „excepționalului și supranaturalului" din poetica romantică cedează astfel locul unei poetici a obișnuitului, a prospețimii și autenticității. Concepția lui Whitman poate părea astăzi, în punctele ei strict teoretice, o colecție de locuri comune, dar asta numai întrucât poezia lui a impregnat creația succesorilor săi până la nivelul țesuturilor profunde. Prin autorul *Firelor de iarbă* deschiderea poeziei spre exterioritatea propriului său limbaj și spre concretul existenței devine fundamentală. Rostul poetului e să vorbească despre viață, despre esența socială și biologică a vieții: „el vede eternitatea în bărbați și femei, nu privește femeile și bărbații ca pe niște vise ori ca pe niște puncte"[172]. Și adevărul e acela că Whitman scrie o poezie mai puțin generală decât Wordsworth, mult mai apropiată de elementul biografic, fără însă a înceta să vorbească despre omul cu O mare.

Dar este acest mitic reprezentant al Americii un poet tranzitiv? Răspunsul este fără doar și poate afirmativ. Whitman este un poet al creației directe și obiective în primul rând pentru că pe el nu-l interesează unicitatea ireductibilă a eului, ci alteritatea sa prezentă în ceilalți oameni.

---

[171] *Idem*, *Cântec despre mine* (fragment), în *op. cit.*, p. 91.

[172] *Idem*, *Prefață la prima ediție a „Firelor de iarbă"*, în *op. cit.*, p. 335.

El crede într-o sensibilitate umană generică, în faptul că ceea ce este comun în fiecare individ este mai important decât ceea ce este particular. Oamenii sunt egali în puterea lor de a trăi, dar poetul reuşeşte să conştientizeze mai bine această putere, el are un mai pronunțat sentiment al identității.

Mai târziu, la aproape treizeci de ani de la prima prefață a *Firelor de iarbă*, Whitman va încerca să-şi caracterizeze retrospectiv volumul într-un articol intitulat O *privire în urmă spre drumuri colindate.* Şi acum scopurile poeziei sale sunt definite aproape în acelaşi fel ca în 1855. Poetul vorbeşte despre „o simțire sau o ambiție de a articula şi exprima cu fidelitate, în formă literară sau poetică, personalitatea mea proprie, fizică, emotivă, morală, intelectuală şi estetică, însemnând pe răboj spiritul momentan al faptelor ei cotidiene şi al Americii actuale..."[173]. Individualitatea poetică e însă un rezonator al totalității vieții. Altfel cum ar fi putut declara Whitman că volumul său de poezie e la fel de important ca însăşi existența republicii americane? Acum lui i se pare că poezia e nici mai mult nici mai puțin decât o formă de promovare şi susținere a democrației. De altfel, cuvântul *en masse* e un cuvânt de ordine al textelor sale poetice încă de la începuturi. Poezia totală e o poezie a mulțimilor:

> Se pare că niciodată în trecut n-a existat posibilitatea acestei poezii cu trăsături cosmice şi dinamice, de o amploare şi nemărginire ca a sufletului omenesc. Este sigur că o poezie a credinței absolute şi a egalității în folosul maselor democratice nu a existat niciodată[174].

Acestea sunt constatări ale bătrâneții. Dar nici în prima sa perioadă de creație poetică Whitman nu gândea altfel. Poezia trebuie să servească omul, de aceea ea nu poate să intre în contradicție nici măcar cu ştiința. Unele

---

[173] *Idem*, *O privire în urmă spre drumuri colindate*, în *op. cit.*, p. 482.
[174] *Ibidem*, p. 485.

afirmații ale bardului american par scoase direct din prefața-manifest semnată de Wordsworth la 1800:

> Marinarul şi călătorul, anatomistul, chimistul, astronomul, geologul, frenologul, spiritualistul, matematicianul, istoricul şi lexicograful nu sunt poeți, ci dătătorii de legi ai poeților, iar ceea ce construiesc ei stă la temelia structurii oricărui poem perfect[175].

Este atunci Whitman un promotor al spiritului „ştiințific" – aşa cum îl înțelegea timpul său – în poezie? Ar fi exagerat să spunem asta. Pe el îl interesează concretul, umanul, materia, aşa cum arată această secvență din amplul poem *Cântec despre mine însumi*: „Primesc Realitatea aşa cum este; nici nu cutez să o drămui; / De la-nceput şi până la sfârşit vreau ca întreaga / mea ființă să fie pătrunsă de materialism"[176]. „Adevărul aşteaptă în lucruri" este un alt vers din acelaşi text. Se poate ajunge la adevăr prin descoperirile oamenilor de ştiință, dar numai poetul e în stare să arate cititorilor „calea care leagă realitatea de sufletele lor"[177]. Whitman ştie bine în ce constă ştiința poeziei sale:

> Ceea ce spun, spun exact, aşa cum este. Cei ce vor să preamărească, să şocheze, fascineze sau să alinte, n-au decât s-o facă, eu voi avea aceleaşi scopuri ca sănătatea sau căldura sau zăpada şi-mi va păsa la fel de puțin că sunt observat. Ceea ce voi trăi sau voi descrie va porni din structura mea, fără urmă de compunere, veți sta alături de mine şi veți privi în oglindă odată cu mine[178].

FORMĂ, SIMPLITATE, CORPORALITATE. Chestiunea mijloacelor rămâne în aceste condiții secundară. Whitman nu caută un nou limbaj,

---

[175] *Idem*, *Prefață la a doua ediție a „Firelor de iarbă"*, în *op. cit.*, p. 340.
[176] *Idem*, *Cântec despre mine însumi*, în *op. cit.*, p. 107.
[177] *Idem*, *Prefață la a doua ediție a „Firelor de iarbă"*, în *op. cit.*, p. 336.
[178] *Ibidem*, p. 339.

pentru că acest nou limbaj există deja, el se află chiar în vorbirea de toate zilele. „Forma perfectă porneşte de la obişnuit”, afirmă el la un moment dat în binecunoscuta prefaţă. Ornamentele n-au ce căuta în poezie. Rima, ritmurile, toate efectele sonore ale poeziei trebuie să fie naturale. Ce înseamnă această idee de „natural” e însă dificil să înţelegem, pentru că poetul, în loc să dea definiţii, face analogii, comparaţii, explică indirect ceea ce gândeşte.

El vorbeşte despre simplitate, fără însă a arăta cum se manifestă această trăsătură poetică la nivel stilistic:

> Arta artelor, minunăţia expresiei şi raza de soare a literelor e simplitatea. Nimic nu poate compensa excesul sau lipsa preciziei. Să te laşi pe talazul de impulsuri, să plonjezi în adâncurile intelectului, să dai glas tuturor subiectelor sunt puteri nici comune, nici foarte neobişnuite. Dar a vorbi în literatură cu perfecta justeţe şi nonşalanţă a mişcărilor animalelor, cu sentimentul neprihănit al copacilor în pădure şi al ierbii de pe marginea drumului este triumful impecabil al artei[179].

E limpede că pentru poet tot ceea ce e necontrafăcut, sincer, spontan, instinctual are valoare de artă.

Răsturnarea la care se încumetă Whitman e una deosebit de curajoasă: el asimilează artisticul cu non-artisticul, poezia (care este o formă specifică de limbaj) cu non-poezia, temele neobişnuite ale artei cu temele obişnuite ale vieţii. Aceasta e o concepţie mai degrabă de prozator decât de poet. Pe de altă parte, cum am văzut, referinţa poeziei e adevărul, scopul ei e de natură morală, ea caută fizicul şi nu metafizicul, pentru ea natura e mai importantă decât cultura, prezentul e mai important decât tradiţia. În consecinţă, poezia exprimă „sufletul fizic raţional al omului, cu

---

[179] *Ibidem*.

ansamblurile timpului şi spaţiului, şi, în această vastă şi multiformă privelişte, Natura înconjurătoare”[180].

O poezie ca a lui Whitman, declamativă, entuziastă şi pletorică, dilatându-se la nesfârşit, timp de treizeci de ani, în cuprinsul unei singure cărţi, nu se putea naşte decât într-o ţară ca America. Lumea nouă are nevoie de o nouă poezie, aceasta e o altă idee care revine obsesiv în publicistica poetului. Dar pentru aceasta e nevoie de o revizuire radicală a ideilor despre natură, de adaptarea culturii tradiţiei la necesităţile prezentului şi de centrarea creaţiei pe actualitate. Orice convenţie moştenită trebuie eliminată din poezie, e nevoie de o nouă teorie a compoziţiei şi de o nouă reprezentare a umanului în literatură.

Pe Whitman nu-l interesează performanţa literară, ci adevărul sufletului. El este prin definiţie un generos, un optimist, un mistic al concretului vieţii. E un romantic fără romantism şi un realist fără epicitate. Scrie poezie cu aceeaşi dezinvoltură cu care scrie publicistică, are virtuţi de reporter, deşi s-ar vrea un „guru” al existenţei sociale, crede că neobişnuitul se ascunde chiar în inima banalului, că nu există teme mari sau mici în literatură. Forma poetică se naşte din tensiunea trăirii, iar scopul ultim al poeziei e de a transforma cotidianul în istorie, de „a da o supremă însufleţire faptelor ştiinţei şi vieţilor obişnuite, înzestrându-le cu strălucire şi glorie, cu o celebritate finală care aparţine fiecărui lucru adevărat şi numai lucrurilor adevărate”[181].

Poezia lui Whitman e nouă pentru că lumea în care şi despre care el scrie îi dă un acut sentiment al noutăţii. Individualitatea obiectivă şi generală descoperită de Wordsworth se conservă prin poezia bardului american şi dacă ea ajunge să se dovedească mai complexă şi mai bogată în experienţe, aceasta se întâmplă pentru că Lumea Nouă o face să fie astfel.

---

[180] *Idem*, *Perspective democratice*, în *op. cit.*, p. 446.

[181] *Idem*, *O privire în urmă spre drumuri colindate*, în *op. cit.*, p. 483.

Nu se poate vorbi în cazul lui Whitman despre un curaj al imaginației, ci despre un curaj al experienței şi al percepției. Nu există la el niciun curaj al formei, ci mai degrabă o indiferență față de formă. Forma e întotdeauna secundară. Versul alb e limba naturală. Poetul e un om obişnuit, cu un mai pronunțat simț al prezentului. Whitman are convingerea că şi în poezie „A venit vremea de a ilustra totul prin geneza şi ansamblul actualității"[182], prin senzația clipei imediate. Credo-ul său e simplu, pentru că el se întemeiază pe natura fizică a omului, care este valoarea supremă a vieții:

Cred în carne şi în pofte,
Să văd, să aud, să ating toate aceste minuni, şi
fiecare părticică din mine e o minune.

Pe dinafară şi pe dinăuntru sunt dumnezeiesc şi
sfințesc orice lucru pe care-l ating sau
care mă-atinge,
Mirosul subsuorilor mele-i mai îmbălsămat ca orice
rugăciune,
Capul meu stă mai sus decât orice biserici şi biblii
şi crezuri.

Dacă aş adora vreun lucru mai mult decât altul acela ar fi
unicitatea trupului meu, sau a părților lui.
Tipar nevăzut al ființei mele, tu eşti acela!
Margini umbroase şi odihne, voi sunteți!
Eşti tu, cuțit de plug al tăriei bărbăteşti!

E orişice mădular care mă pune în valoare!
Tu, sângele meu roşu bogat! Şi tu, sângele meu alb,

---

[182] *Ibidem*, p. 485.

esență palidă a vieții mele!
Piept apăsat pe pieptul altora, ești tu!
Tu, creierul meu, și voi, circumvoluțiuni oculte![183]

Un materialist prin definiție, Whitman nu e, totuşi, un poet fără metafizică. Dar metafizica lui e lipsită de transcendență, ea aparține sufletului şi trupului, pentru că omul modern îşi este propriul Dumnezeu.

ANTI-POE. În contextul discuției noastre, care, cum am văzut, pune în ecuație două mentalități poetice opuse, una reflexivă şi alta tranzitivă, e de făcut, mai departe, observația că modul lui Whitman de a gândi natura şi funcțiile poeziei contrazice punct cu punct celebra definiție a lui Poe a poemului modern din prefața la volumul *Poems* din 1831.

Să ne reamintim această definiție:

> Un poem este, după opinia mea, opus unei lucrări ştiințifice, întrucât are drept obiect *imediat* plăcerea, iar nu adevărul; el este totodată opusul operelor romaneşti, căci are drept obiect o plăcere *nedefinită* în locul unei plăceri *definite*, şi el este poem numai în măsura în care se apropie de acest țel; operele romaneşti prezintă imagini perceptibile, prin senzații definite, poezia tinde spre senzații *ne-definite*, iar pentru aceasta muzica este mijlocul *esențial...* Muzica, atunci când se combină cu o idee care produce plăcere, este poezie; muzica fără idee este doar muzică; ideea fără muzică este proză...[184].

Or – recapitulând – trebuie să observăm că: Whitman crede într-o poezie care nu se opune ştiinței, ci încearcă, dimpotrivă, să-i integreze descoperirile în propriul său discurs; el e convins că adevărul vieții se confundă cu plăcerea de a trăi şi face din poemele sale un stimul al acestei

---

[183] *Idem*, *Cântec despre mine*, în *op. cit.*, p. 109.

[184] *Apud* Matei Călinescu, *Eseurile despre poezie ale lui Edgar Poe*, prefață la vol. Edgar Allan Poe, *Principiul poetic*, Editura Univers, Bucureşti, 1971, p. VII.

plăceri – o plăcere bine definită întrucât ea e direct legată de materialitatea existenței; tratează cu nepăsare problemele formale ale poeziei şi preferă în locul muzicii limbajului energia lui; nu crede că romanul ar fi opus poeziei şi chiar propune prin marele său ansamblu *Fire de iarbă* o structură poetică extensivă, reticulară, cvasiromanescă – în sensul poeticii lui Proust, Joyce şi Virginia Woolf, prozatori pentru care ansamblul epic devine o însumare de fragmente lirice, narative şi descriptive totodată, de tip epifanic.

Ce ar fi de spus în concluzie? Poezia acestui strămoş al modernității e pentru prima dată în istoria literaturii o poezie profund profană, fără a fi din acest motiv şi o poezie resemnată. Descoperirea acestei dimensiuni profane, cu toate implicațiile ei, se va dovedi în continuare esențială pentru toată poezia americană. Whitman, şi nu Poe, e precursorul celor mai mulți poeți americani importanți din secolul XX. Dar poezia sa e atât de puțin spectaculoasă, atât de „naturală”, încât ea riscă să se confunde cu creația unui anonim. Whitman a eliberat poezia secolului XIX de inhibiții, complexe şi prețiozitate. Într-un fel, se poate spune că el a fost acela care a deschis cutia Pandorei în care se aflau închise toate experiențele anti-poetice cu putință ale lumii moderne.

3. Ezra Pound **şi** imagismul

A FEW DON'TS. Ceea ce propune prefața lui Wordsworth la volumul *Balade lirice* este o eliberare atât a substanței poeziei, cât şi a limbajului său, de transcendența unei instanțe misterioase, mistice. Rezumarea la lumea reală înseamnă renunțarea la Dumnezeu şi la Metaforă.

Centrul de greutate al poeziei e mutat în expresia contingentă şi în omul de toate zilele, deşi omul acesta e încă înțeles ca o instanță abstractă, tipică:

> Poetul scrie sub o singură restricție şi anume, necesitatea de a oferi o plăcere imediată unei Ființe umane, care posedă cunoştințele ce se

așteaptă de la ea nu în calitate de avocat, medic, marinar, astronom sau naturalist, ci de Om[185].

Apoi, chiar şi acest limbaj „real" e un limbaj de toate zilele numai la nivelul vocabularului. Spontaneitatea sintactică, diversitatea colocvială a vorbirii cotidiene sunt absente în lirica tradițională. Poezia lui Wordsworth e o poezie monotonă, discursivă, retorică. Metrul fix lasă să se audă în fiecare vers bătăile metronomului. Iată de ce distincțiile şi principiile poetului englez vor părea mai târziu, peste mai bine de un secol, şi insuficiente, şi mult prea generale. „Citeşte din Wordworth atât cât să nu pară insuportabil de plicticos" este o recomandare a lui Ezra Pound din 1913.

Păstrând în mare direcția trasată de autorul *Baladelor lirice*, în primele decenii ale veacului nostru poezia se vede nevoită să-şi revizuiască încă o dată scopurile, repudiind tradiția încă activă a simbolismului sau efectele pletorice ale declarativismului whitmanian şi căutându-şi o nouă modalitate de existență. Astfel apare mişcarea imagistă, inițiată în 1912 în Anglia de către Ezra Pound, Richard Aldington şi Hilda Doolittle.

Imagismul n-a fost propriu-zis o mişcare de avangardă. Articolul *A Few Don'ts* (*Câteva nerecomandări*), publicat în 1913 în revista *Poetry*, nu este şi nici nu poate fi considerat un manifest de factura celor futuriste sau suprarealiste. După o afirmație a lui F.S. Flint, alt membru al grupării, efortul imagiştilor este „de a scrie conform cu cea mai bună tradiție, aşa cum o găsim la cei mai buni scriitori ai tuturor timpurilor"[186]. Ceea ce este adevărat doar pe jumătate, pentru că tradiția pe care o descoperă imagiştii este o anume tradiție a poeziei, în care Dante e preferat lui Milton, Cavalcanti lui Petrarca, Bridges lui Swinburne etc.

Aparținând lui Pound, articolul mai înainte amintit (integrat ulterior într-un text de recapitulare sintetică intitulat *O retrospectivă*), conține trei

---

[185] W. Wordsworth, *op. cit.*, în lucr. cit., p. 134.

[186] *Apud* Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 11.

principii care arată că imagismul se doreşte o mişcare novatoare, şi nu doar o revenire la un trecut poetic, oricât de excepţional s-ar dovedi acesta. Pentru a scrie poezie de valoare, poetul imagist are de respectat următoarele constrângeri:

1. Tratarea directă a obiectului, fie ea subiectivă sau obiectivă;
2. A nu folosi niciun cuvânt care să nu contribuie la prezentare;
3. În privința ritmului: se va compune urmărind fraza muzicală şi nu urmărind metronomul[187].

IMPLICAȚII. Se vede imediat că aceste cerințe se referă la aspecte distincte ale creației unui text poetic. „Tratarea directă a obiectului" e o chestiune care priveşte atitudinea poetului față de realitatea investigată. Cel care scrie nu mai fandează din fața lumii, prin apel la facultățile nelimitate ale imaginației. Lumea nu mai este un pretext al operei. Opera nu mai este un palid reflex al acestei lumi, cum se întâmplă în poezia simbolistă. Raportul cu realitatea poate fi însă subiectiv sau obiectiv, ceea ce demonstrează o viziune totalizatoare asupra capacităților de reacție ale eului.

Reținem ca element esențial faptul că individualitatea poetică e subordonată obiectului, care singur interesează, indiferent de modul perceperii lui, regăsind astfel, în parte, concepția lui Wordsworth despre poezia obiectivă.

Cel de-al doilea principiu are în vedere limbajul şi posibilitățile lui de a surprinde obiectul reprezentat. Ceea ce-i preocupă pe imagişti nu este cuvântul obişnuit, comun, ci *le mot juste*, cuvântul potrivit, adecvat. Restricțiile privind utilizarea figurilor sunt absente, dar asta nu înseamnă că toate figurile sau toate tipurile de imagini sunt admise.

---

[187] Ezra Pound, *A retrospect*, în *Modern Poets on Modern Poetry*, Ed. by James Scully, Fontana / Collins, 1977, p. 30.

> Nu zăpăci percepția unui simț încercând să-l definești în termenii altuia. De obicei acesta este doar rezultatul faptului de a fi prea leneș să cauți cuvântul potrivit[188],

observă Pound în aceeaşi listă de „nerecomandări”, repudiind astfel una din cele mai spectaculoase realizări simboliste: sinestezia.

Această căutare a cuvântului potrivit e pentru Pound esențială:

> Un scriitor înzestrat îşi alege cuvintele în funcție de «înțelesul» lor, dar acel înțeles nu este un lucru fix, neatârnat, ca mutarea calului sau a pionului pe o tablă de şah. El ni se înfățişează cu rădăcini, cu asociații, cu modul şi locul unde cuvântul este îndeobşte folosit, sau unde a fost întrebuințat în chip strălucit şi memorabil[189].

Trebuie să vedem în aceste distincții şi o pledoarie subtilă pentru apropierea poeziei de limba vie, şi cea vorbită şi cea scrisă. De altfel, într-un studiu asupra constituirii conceptului modern de poezie, Matei Călinescu arată:

> Programul imagismului [...] este inspirat de un anume *vitalism*, de un crez «activist», foarte caracteristic american, şi, ca atare, departe de acea conştiință europeană a unui conflict între cultură şi viață. Cultura şi viața, pentru Pound, se cheamă una pe cealaltă şi se întrepătrund[190].

Revenind la programul din 1913, trebuie spus că imagismul înseamnă poezie cu imagini, aşa cum, într-un sens destul de larg, simbolismul înseamnă poezie cu simboluri. Primele două condiționări ale actului poetic formulate în articolul *Câteva nerecomandări* – care pun în relație obiectul

---

[188] *Ibidem*, p. 35.

[189] *Idem*, *A.B.C.-ul lecturii*, în *Secolul 20*, nr. 5, 1970.

[190] Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie, modernism şi tradiție: Ezra Pound şi „imagismul”*, în *Secolul 20*, nr. 5, 1970.

şi cuvântul – au în vedere găsirea celor mai bune modalităţi de constituire a imaginii, care trebuie să fie directă, pregnantă, surprinzătoare şi organică. Pentru Pound, „o *imagine* este ceea ce prezintă un complex intelectual şi emoţional într-o clipă”[191], ceva asemănător hai-ku-ului japonez, o epifanie obiectivă controlată.

Din atitudinea poetului faţă de lume şi limbaj derivă şi problema sensului, a semnificaţiei. Poezia imagistă, aşa cum au cultivat-o Aldington, Hilda Doolittle, D.H. Lawrence, T.E. Hulme, Amy Lowell şi Pound însuşi, este şi nu este o poezie tranzitivă. Ea nu exclude la modul programatic figurile poetice consacrate şi nici nu privilegiază aspectele denotative ale sensului. Însă chiar şi atunci când se folosesc de metafore, imagiştii sunt departe de o înţelegere decorativă sau magică a acestora. Între obiectul avut în vedere şi posibilul său simbol orice distanţă e suspendată. Crezul lui Pound e afirmat limpede:

> Cred că simbolul adecvat şi perfect este obiectul natural, că, dacă un om foloseşte *simboluri*, el trebuie să facă în aşa fel încât funcţia lor simbolică să nu fie ostentativă; astfel încât un sens şi calitatea poetică a peisajului să nu piardă pentru cei care nu înţeleg simbolul ca atare, pentru cei, de exemplu, pentru care un şoim e un şoim[192].

Dorinţa instituirii unui cod comun pentru cel care scrie şi cel care citeşte e dincolo de orice îndoială. Metafizica mallarméană, cu imperativul său al reprezentării obiectului prin sugestie şi nu prin descriere directă, îi lasă indiferenţi pe poeţii imagişti, pentru că ei vor să schimbe poezia nu oricum, ci aducând-o mai aproape de cititor şi de aspectele concrete ale vieţii.

Chiar dacă al treilea în ordine ierarhică, ultimul dintre principii, cel care are în vedere aspectele sonore ale poeziei, pare pentru Pound şi cel

---

[191] Ezra Pound, *A retrospect*, în lucr. cit., p. 31.

[192] *Ibid.*, p. 37.

mai important şi cel mai dificil de materializat. Împrumutat din arsenalul simbolist, versul liber e considerat o formă posibilă între altele, însă o formă evident superioară mecanismelor de metronom ale versului clasic. Ritmul şi metrul sunt părți constitutive ale poeziei care ele însele trebuie să se subordoneze imperativelor reprezentării obiectului. Un alt *credo* al lui Pound este acesta:

> Cred că trebuie să scrii în vers liber numai atunci când *trebuie*, adică numai atunci când *obiectul* îşi construieşte un ritm mai frumos decât acela al metrilor consacrați, mai real, aparținând mai mult emoției obiectului, mai potrivit, mai intim, mai interpretativ decât măsura versului accentuat regulat[193].

Însă poetul imagist trebuie să se ferească de facilitățile verslibrismului şi să caute în istoria poeziei culte sau a celei orale cadențe, ritmuri, armonii şi disonanțe, valori sonore cât mai complexe şi cât mai diverse. Numai astfel pot fi evitate monotonia şi pericolul prozei versificate. Poetul este dator să se comporte ca un muzician, nu ca un magician.

În concepția lui Pound, poezia nu trebuie să modifice, să distrugă şi să topească în paronomasie sensul natural al cuvintelor. Muzica versului se supune reprezentării. Ideea de incantație e absentă. Pentru că ritmul însuşi are o motivație tranzitivă. Rostul lui e acela de a transporta spre cititor imaginile, însă forma aceasta de transport trebuie să fie vie, energică, memorabilă.

DOUĂ POEME IMAGISTE. Date fiind aceste principii generale, propun în continuare, pentru a le înțelege mai bine implicațiile, analiza a două texte imagiste, alese după criteriul viziunilor opuse care le-au generat. Iată, mai întâi, un poem în care obiectul e tratat subiectiv, prin implicare în descriere:

---

[193] *Ibid.*, p. 41.

O undă de frig în noaptea de toamnă –
Am ieşit pe-afară
Şi-am văzut luna roşcată plecându-se peste un gard viu
Ca un fermier cu faţa roşcovană.
Nu m-am oprit să vorbesc dar am dat din cap
În semn de salut
Şi jur-împrejur stelele îngândurate
Ca feţele albe ale copiilor de la oraş.

(*Toamnă*)[194]

Semnat de T.E. Hulme, autorul doar a cinci texte imagiste, publicate ca apendix la un volum al lui Pound, acest poem îşi datorează forţa de impresionare celor două comparaţii cu totul neaşteptate. Luna şi stelele fiind motive recunoscute ca poetice, autorul nu le introduce întâmplător în scurta sa descriere. Coborându-le cu ajutorul comparaţiilor în cel mai ieftin prozaism, el le invalidează conştient poeticitatea. Alăturarea în imagine a termenului comparat cu termenul comparant nu este întâmplătoare. Recursul la elementele vieţii obişnuite este deliberat. Familiaritatea eului liric cu astrele nopţii de toamnă e transcrisă într-o formulă poetică insolită, însă lipsită de aură metafizică.

La rândul ei, banalitatea („un fermier cu faţa roşcovană", „feţele albe ale copiilor de la oraş") e ridicată la nivelul unor motive şi semnificaţii perene. Deşi nici stelele, nici luna nu simbolizează aici nimic. Ele sunt simple elemente ale peisajului. Esenţialul poeziei constă în pura ei contingenţă. Nici substanţa denotativă a textului, nici cele două imagini, oricât de surprinzătoare, nu depăşesc cadrele existenţei cotidiene. Implicat în descriere, eul liric face abstracţie de propriile sale sentimente şi îşi propune o prezentare obiectivă a unui cadru exterior, subminând, în

---

[194] Text reprodus după Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 14.

acelaşi timp, aşteptările cititorului ca motivele stass introduse în poezie să fie valorificate în sens simbolic.

Celălalt exemplu aparţine lui Amy Lowell:

Dârele ploii pe zidurile cenuşii,
Linii oblice de ploaie neagră
În faţa flancurilor de piatră umedă ale clădirilor.
Dedesubt,
Vâscoasă, noroioasă, neagră, orizontală,
Strada.[195]

De data aceasta ne aflăm în faţa unei descrieri vizuale neutre, impersonale. Nu ştim cine priveşte, cine numeşte obiectele. Eul liric e absent. În locul lui, un ochi care înregistrează cu calm, selectându-le direct şi exact, elementele componente ale unui cadru cât se poate de banal. Niciun cuvânt nu e aici în plus. Verbele au fost eliminate, mişcarea ploii e doar o virtualitate. Vocabularul dominant se compune din adjective şi substantive. Privirea (unui om aflat la un etaj) consemnează ce descoperă în faţa sa. Liniile ploii sunt oblice, strada se desfăşoară orizontală. Nu ştim ce valoare prezintă aceste imagini pentru sensibilitatea celui care le decupează.

Interioritatea umană a fost pusă între paranteze. Obiectele există pur şi simplu, nimeni nu le mai acordă calităţi antropomorfe. Niciun mister, nicio transcendenţă, niciun simbol. Imaginea e totul: o fâşie de lume încremenită.

CONSECINŢE ŞI DESCHIDERI. Exact împotriva acestei încremeniri, a caracterului implacabil static al imagismului va protesta în scurtă vreme Pound, lansând în 1914 un alt tip de poezie, *vorticismul.* Vechile principii sunt redefinite:

---

[195] *Ibidem*, p. 20.

> Imaginea nu este o idee. Este un punct nodal sau un aglomerat strălucitor; este ceea ce pot şi trebuie în mod necesar să denumesc vârtej, un VORTEX, pornind de la care şi prin care ideile se precipită constant[196].

Vorticismul ar fi un fel de imagism dinamic şi pornind de la el va ajunge mai târziu Pound să scrie celebrele sale *Cantos*-uri, o poezie mult diferită de cea a tinereții, în care imaginile obiective, empirice sunt dublate de referințe biografice, culturale, mitologice, filosofice etc.

Abandonând imagismul (care după dezerțiunea şefului de şcoală se şi dizolvă, la un an de la naştere), teoretizând fără prea mare convingere vorticismul, Pound se îndreaptă cu hotărâre spre un tip de poezie pe care el îl va numi *phanopoeia*, caracterizat prin precizie semantică şi picturală, repudiind abstracțiunea şi descrierea. Acest tip de poezie a fost ilustrat cu strălucire – arată poetul în studiul său *How to Read* – de vechii poeți chinezi şi, dintre moderni, de Rimbaud.

El face parte, de fapt, dintr-o triadă tipologică, alături de *melopoeia* şi *logopoeia*, care poate caracteriza istoria poeziei în întregul ei. Înainte de a fi o poezie a semnificației, *melopoeia* e o poezie muzicală, în care au excelat poeții lirici greci, trubadurii şi marii simbolişti ai secolului al XIX-lea. *Logopoeia* e o poezie cu accentuate valențe tranzitive: o poezie a intelectului (ironică şi satirică) şi a contextului cuvintelor, prin valorificarea sensurilor lor directe şi a accepțiilor cunoscute, pe care o întâlnim la autorii de satire, la Heine, dar în primul rând la Laforgue, singurul simbolist acceptat fără nicio rezervă atât de Pound cât şi de T.S. Eliot.

Niciunul dintre aceste tipuri de poezie nu se găseşte în stare pură şi e destul de evident că imagismul e o variantă de *phanopoeia*, în timp ce *Cantos*-urile reprezintă un tip de discurs poetic de o extraordinară

---

196 *Apud ibidem*, p. 22.

complexitate, în care îşi dau mâna toate cele trei modalităţi inventariate de Pound. Totuşi, el n-ar fi putut ajunge aici, dacă n-ar fi ştiut să păstreze şi să pună în practică, de-a lungul întregii sale activităţi, convingerile sale imagiste din tinereţe.

Chiar dacă lipsit de o viziune onto-gnoseologică de profunzime, imagismul a însemnat foarte mult pentru evoluţia ulterioară a poeziei, mai ales peste Ocean. Reluând, fără să o recunoască deschis, câteva dintre principiile deja afirmate de Wordsworth, imagismul a fost animat de aceeaşi voinţă a menţinerii activităţii poetului în afara misterioasei transcendenţe metafizice visate de poeţii romantici şi de urmaşii lor simbolişti.

Fiind o poezie a obiectului, imagismul e o poezie a concretului, a naturii şi a temelor minore ale vieţii. Imagiştii sunt primii poeţi moderni care declară că în poezie obiectul e aproape indiferent. T.E. Hulme e tranşant în această privinţă: „Are poetul în faţă un obiect vizual realmente limpede perceput şi care să-i producă plăcere? Nu contează dacă e vorba de pantoful unei doamne sau de cerul înstelat”[197]. Drumul unei poetici a cotidianului este astfel deschis. Ca şi posibilitatea unei şi mai pronunţate tranzitivizări a limbajului poetic.

Imagismul rămâne o mişcare de mică anvergură, insuficient cristalizată, cu o viaţă extrem de scurtă, dar o mişcare lucidă, cu picioarele pe pământ. În cartea sa despre poezia americană modernă Serge Fauchereau constată: „Imagismul a fost singurul dintre toate curentele artistice ale primului sfert de veac care nu şi-a revendicat vreo apartenenţă mistică”[198]. Probabil că tocmai de aici derivă şi marea sa putere de anticipare şi influenţare.

4. De la mişcarea akmeistă la contradicţiile lui Maiakovski

„O POEZIE AVIDĂ DE CONCRET”. Problemele deschiderii poeziei spre lumea concretă şi spre limbajul viu al existenţei imediate îi preocupă şi pe poeţii din Rusia primelor decenii ale secolului trecut, în forme mai mult

---

[197] *Ibidem*, p. 18.

[198] *Ibid.*, p. 25.

sau mai puţin socializate. Dacă simbolişti ca Belîi şi Briusov „nu credeau în lume, nu credeau în aer şi se ascundeau sub acoperişul corespondenţelor”[199], Alexandr Blok îi pretinde poetului să renunţe la temele livreşti şi să se implice direct în existenţă, iar Kuzmin vrea să scrie o poezie în care cuvintele să se impună prin precizie şi sens unic. Kuzmin este unul dintre cei mai curajoşi promotori ai versului liber în poezia rusă, dar şi un poet care crede mai mult în sintaxă decât în metaforă, un maestru al notaţiei, al enumeraţiei şi al paralelismului. Iată un fragment din volumul *Cântecele alexandrine*, în care, totuşi, ecourile poeticii simboliste nu par stinse cu totul:

Amurgul peste marea cea caldă,
luminile farurilor pe cerul întunecat,
mirajul de verbină după ospăţ,
o dimineaţă răcoroasă după o lungă veghe,
plimbarea pe aleile grădinii împrimăvărate,
strigătele şi râsul femeilor ce se scaldă,
păunii sfinţi lângă templul Junonei,
vânzătorii de violete, de rodii şi lămâi,
porumbeii gânguresc, soarele străluceşte,
când o să te mai văd, oraş drag![200]

Dar se constată deja aici pasiunea pentru expresia nudă a faptului trăit, o fascinaţie faţă de concretul vieţii şi substanţa sensibilă a memoriei care vor dobândi o şi mai mare pregnanţă la unii membri ai mişcării akmeiste. Mişcarea iniţiată în jurul anului 1910 de Nikolai Gumiliov şi soţia sa Anna Ahmatova, la care a aderat în modul său singular şi Osip Mandelştam, reprezintă o reacţie de respingere a exceselor simbolismului agonic.

---

[199] V. Şklovski, *A fost odată*, Editura Univers, Bucureşti, 1971, p. 286.

[200] Text reprodus după V.M. Jirmunski, *Compoziţia versurilor libere*, în *Ce este literatura? Şcoala Formală Rusă*, Editura Univers, Bucureşti, 1983, p. 244 (traducere de Nicolae Roşianu).

Limbajul poeziei renunță la ambiguitate şi sugestie, melodicitatea versului e suspendată, caracterul aluziv al transcrierii sentimentelor cedează locul unei scriituri noi, care admite sincopele şi conexiunile ascunse ale experienței sensibile, pe care le tratează ca atare. Anna Ahmatova scrie astfel de versuri:

Muzica răsuna în grădină
Cu o durere fără grai.
Stridiile pe platou, între bucăți de gheață,
Miroseau a mare, proaspăt şi pătrunzător.
El mi-a spus: «Sunt un prieten credincios!»
Şi rochia mi-a atins-o.
Cum nu aduc a mângâiere
Atingerile acestor mâini[201]*.*

Progresul în ordinea reprezentării realității vieții pe care îl marchează o astfel de poezie e sesizat de Viktor Şklovski într-o secvență pe care i-o dedică poetei în volumul său de memorialistică *A fost odată*:

> Poezia era avidă de concret. Comparația, metafora s-au retras în adâncul versului. Muzica este confruntată cu mirosul stridiilor iar stridiile ne redau marea. La Blok restaurantul este opus iubirii. La Ahmatova ele sunt alături. Metafora a devenit dificilă[202].

Să spunem că, de fapt, de acum înainte metafora încetează să mai fie procedeul dominant în poezie şi că nu futurismul – promotor al unui discurs poetic excentric ce pune cuvintele în libertate – este acela care îi dă simbolismului lovitura de grație, ci tocmai mult mai modesta mişcare

---

[201] Text reprodus după V. Şklovski, *op. cit.*, p. 283 (traducere de Inna Cristea).
[202] V. Şkovski, *op. cit.*, p. 283.

akmeistă, care o face din interiorul aceluiaşi limbaj, pe care îl deposedează de atributele sale esenţiale.

METONIMIE, SINTAXĂ, POEME CONVERSAŢIONALE. Formele noului limbaj sunt sesizate de Boris Eichenbaum într-un studiu critic din 1923 despre poezia Annei Ahmatova. Distincţiile exegetului sunt limpezi şi ele au în vedere trecerea de la vechea poetică a ambiguităţii la noua poetică a directeţii, prin înlocuirea unui procedeu semantic fundamental (metafora) cu altul (metonimia):

> Simboliştii pun accent tocmai pe metaforă („scoţând-o în evidenţă dintre toate mijloacele reprezentative ale limbajului" – Andrei Belîi) ca mod de a apropia serii semantice îndepărtate. Ahmatova respinge principiul extensiunii, care se bazează pe puterea asociativă a cuvântului. Cuvintele nu se topesc unele într-altele, ci se ating, asemenea bucăţilor dintr-un mozaic [...]. În locul metaforelor apar, în toată varietatea lor, nuanţele laterale ale cuvintelor, bazate pe perifraze şi metonimii[203].

Dar în felul acesta poezia se apropie în mare măsură de limbajul prozei, pentru că proza e aceea care-şi organizează substanţa pe coordonatele unui discurs metonimic. Anna Ahmatova nu ezită în faţa acestei periculoase apropieri şi împinge poezia spre limite nemaicunoscute până la ea. Uneori micile sale poeme ajung la un limbaj care, dincolo de surdina rimelor, promovează formele cele mai simple ale adresării şi dialogului minim.

Putem vorbi în acest caz despre „necesitatea unei sintaxe aproape şoptite" şi despre „refolosirea insolită a vocabularului curent" (Iuri Tânianov). Iată, ca exemplu, această poezie fără titlu din 1911:

---

[203] *Apud* Tzvetan Todorov, *Teorii ale simbolului*, Editura Univers, Bucureşti, 1983, p. 415.

Să ştii cum se-ntâmplară toate, vrei?
Bătea-n sufragerie ora trei.
Plecând, de rampa scării răzimată,
Ea spuse cu o voce sugrumată:
„Cam asta-ar fi... Ba nu, era să uit ceva –
Eu te iubesc, şi te iubeam
Încă de-atunci aşa”.
„Da”[204].

În legătură cu curajul poetei de a ataca tema erotică într-o manieră de o discreție vecină cu nesemnificativul, acelaşi Tânianov observă:

> Stilul confidențial al Ahmatovei era un fenomen nou, ca şi stângacea familiaritate a limbii sale poetice, iar poemul el însuşi nu ieşea dintre pereții camerei [...]. Acesta era un lucru foarte natural, în relație cu îngustarea registrului tematic, cu *micile emoții*, care ofereau o perspectivă nouă şi o conduceau pe Ahmatova la genul *povestirii* şi al *conversației*, care până la ea fusese înghețat, convențional...[205].

Descoperind resursele expresive ale oralității colocviale, poeta le valorifică într-un traiect poetic aproape alb, aproape plat, într-o deliberată mişcare de prozaizare a propriului discurs şi de sfidare a oricărei forme de cantabilitate. Versuri precum acestea:

Adevărata tandrețe n-o poți confunda
Cu nimic, ea e tăcută.
Tu degeaba-mi acoperi grijuliu
Umerii şi pieptul în blănuri.

---

[204] În *Antologie de poezie rusă*, vol. III, Editura Minerva, Bucureşti, 1987, p. 172 (traducere de Madeleine Fortunescu).

[205] I. Tânianov, *Ă€ Boris Pasternak*, în *Le formalisme et le futurisme russe devant le marxisme*, traduction, commentaire et préface de Gérard Conio, Éditions L’Age d’homme, Lausanne, 1975, p. 91.

Şi degeaba-mi şopteşti vorbe smerite
Despre dragostea dintâi.
Cunosc atât de bine aceste stăruitoare
Şi nesăţioase priviri ale tale![206],

i se par lui V.M. Jirmunski semnificative pentru dispariţia din literatura rusă, la începutul secolului trecut, a liricii melodice. Îndepărtarea poeziei Annei Ahmatova de armonie şi muzică are ca efect apropierea de formula unei poezii epigramatice, care denotă „pasiunea pentru sentinţe, pentru formule verbale clare, precise, pentru acuitatea semantică, pentru reflecţie”[207].

Această poezie epigramatică cultivă sintaxa logică, epitetul exact, expresia idiomatică. Sunt caracteristici pe care le întâlnim şi în multe din poemele epigramatice ale lui Bacovia din volumele sale ulterioare *Plumbului*, dar şi la un poet mai puţin colocvial şi mai puţin dispus să renunţe în poezia sa la semnele superioare ale artei ca Osip Mandelştam.

BIOGRAFIA CONŞTIINŢEI IMPLOZIVE. Coleg de grupare literară cu Ahmatova, Mandelştam e, şi el, un antisimbolist declarat: „Noi nu dorim să ne plimbăm prin pădurea de simboluri, întrucât avem o pădure încă mai virgină, mai sihloasă..., aceasta fiind complexitatea infinită a fiinţei umane obscure”[208]. Poetul vrea să ajungă la zona de incontrolabil a sufletului cu mijloace nu la fel de directe ca ale Ahmatovei, ci acordând poeziei ceea ce i s-a acordat dintotdeauna, privilegiul cântecului.

Ne aflăm însă, prin creaţia lui Mandelştam, în faţa unei muzici noi. Un exeget francez al poetului, Michel Aucouturier, face în acest sens toate distincţiile necesare, găsind, bineînţeles, în simbolism reperul negativ imediat. Poezia lui Mandelştam „nu este un cântec care neutralizează

---

[206] Text reprodus după V.M. Jirmunski, *op. cit.*, în lucr. cit., p. 250.

[207] V.M. Jirmunski, *op. cit.*, în lucr. cit., p. 251.

[208] *Apud* P. Brăileanu, *Prefaţă* la vol. Osip Mandelştam, *Cele mai frumoase poezii*, Editura Albatros, Bucureşti, 1994, p. 14.

cuvintele, care adoarme spiritul prin muzică, nu este o formă care se constituie în afara sensului, care nu utilizează cuvintele decât ca un conglomerat de sonorități. Muzica lui Mandelştam se sprijină pe cuvânt ca unitate sonoră semnificantă”[209].

Iar cuvântul devine în acest caz percutant tocmai prin simplitatea lui pedestră, valorificată în registrul unei exactități de factură parnasiană, impersonală. Inteligibilitatea, concretețea, austeritatea imagistică, concentrarea enunțurilor în formule lapidare, surdinizarea afectivă a datelor biografice primare, accentul pus pe percepție şi reacția interioară imediată, filtrată cerebral, sunt trăsături distinctive incontestabile ale poeziei lui Mandelştam.

Apropierea de poezia Annei Ahmatova e uşor de sesizat. Potrivit opiniei lui Alexandr Blok, cei doi poeți akmeişti sunt „maeştri ai poeziei dramatice, afective, cu pasiuni profunde”[210]. Dramatismul poeziei lui Mandelştam e însă – trebuie să o spunem – mult mai convulsiv şi mai dureros, pentru că el se naşte nu din izolarea în trăirea personală, ci din conştiința unui context social şi politic ostil, cu efecte paralizante.

Mandelştam e un poet nostalgic care nu se poate despărți surâzând de trecut. El este un poet citadin şi un spirit aristocratic al cărui destin se leagă implacabil de oraşul în care s-a născut, Petersburg. Mutațiile provocate în societatea rusă de revoluția bolşevică din octombrie sunt privite cu răceală şi ostentație şi au o rezonanță difuză în creația sa.

Poetul preferă să se retragă în spațiul propriei sale poezii. El face figura unui înstrăinat de lume, dar nu în sensul pozei romantice. E un inadaptat, un frustrat al vieții, un sceptic şi, în ultimă instanță, un negativist al cunoaşterii, bolnav de sentimentul inutilității, cum arată aceste versuri: „Nimic nu se mai cade discutat. / Nimica nu mai e de învățat...”

Sfâşiat între tentația tăcerii şi dorința de comunicare, Mandelştam cultivă o poezie ezitantă, implozivă, de o dureroasă discreție. Această

---

209 *Apud* Romul Munteanu, *Prefață la* vol. Osip Mandelştam, *Silentium*, Editura Minerva, Bucureşti, 1980, p. XIII.

210 *Apud* P. Brăileanu, *op. cit.*, p. 7.

poezie e „biografia unei conştiinţe cu vibraţii mici, cu explozii cenzurate înainte de-a se naşte, cu răzvrătiri abia mărturisite”[211], e poezia unui ins aflat la marginea existenţei, obsedat de anonimatul vieţii – ceea ce îl apropie încă o dată de Bacovia.

În acest sens, dacă lăsăm deoparte specificul lumii înregistrate, poemul de mai jos se întâlneşte, prin atitudinea pe care el o comunică, cu un anume spirit al poeziei bacoviene:

În liniştea din suburbii, zăpada
E strânsă cu lopata de rândaşi.
La pas cu cei mujici bărboşi, neraşi
Eu merg ca orişicare om pe stradă.

Femei se-arată în broboade groase
Şi câini prin curţi schelălăie, tehui,
Şi roza purpurie-a samovarului
Aprinsă e în birturi şi în case[212].

„CEŢOSUL GEAM...”. Ca şi Anna Ahmatova – o expertă a surprinderii semnificativului psihologic în gesturile şi atitudinile aparent minore – Mandelştam e atras în lectura sa a lumii exterioare de instantaneele vieţii şi detaliile contextului obiectual, într-o derulare rapidă de imagini îngheţate în fracţiuni stroboscopice. Însă întotdeauna la el lumea rămâne o limită, un cerc închis în care se consumă aspiraţii prudente, bucurii incomplete, dureri surde.

Mandelştam e un poet al reţinerii şi al rezervei, atât în plan moral şi afectiv, cât şi în planul limbajului poetic. Luciditatea faţă de drama propriei vieţi, aspiraţia spre echilibru şi obsesia construcţiei de sine sunt valori care reverberează în toate straturile discursului poetic, încât

---

[211] Romul Munteanu, *op. cit.*, p. XV.

[212] În vol. *Silentium*, ed. cit., p. 39 (traducere de V. Bucuroiu şi P. Brăileanu).

poemele lui Mandelştam devin ele însele nişte construcţii lucide, exacte, echilibrate. O poezie reprezentativă pentru relaţia de biunivocitate dintre expresia stilistică săracă şi condiţia psihică retractilă, resemnată a celui care scrie e cu siguranţă acest sonet intitulat *Cazinou*:

Eu bucuria falsă n-o admit,
Natura-i uneori o pată cenuşie.
Mie sortit mi-a fost în aburi de beţie,
Săracei vieţi să-i gust din colorit.

Cu norul despletit se joacă vântul,
Cad ancorele în adânc de mare
Şi ca o pânză, fără de suflare,
Mi-atârnă sufletu-n abis, urându-l.

Îmi place între dune cazinoul,
Ceţosul geam spre larga panoramă,
Firava rază-n tremur de pe masă.
Şi-nconjurat de apa înverzită,
Când trandafir e vinul în cristal, –
Îmi place pescăruşul în zboru-i triumfal[213]*.*

Poezia ar merita o analiză în detaliu care să scoată în evidenţă construcţia ei subtilă şi exactă, într-un regim de maximă economie lexicală, dar fără a tulbura transparenţa sensurilor comunicate. Nu voi face această analiză, însă mi se pare important de remarcat că textul lui Mandelştam problematizează o veche temă poetică, aceea a relaţiei dintre lumea interioară şi lumea exterioară, într-o manieră cu totul diferită de poeţii romantici sau simbolişti.

---

[213] *Idem*, p. 28.

Pentru poetul rus natura nu are nimic metafizic, ea e „o pată cenuşie". La rândul ei, viaţa e „săracă", lipsită de amploare şi bogăţie. În interiorul sufletului orice explorare pare inutilă, pentru că aici domneşte abisul. Poezia nu mai este un mijloc de cunoaştere. Ea consemnează reacţii, mici plăceri, aspiraţii. Totul se reduce însă la cotidian (cazinoul dintre dune, „ceţosul geam spre larga panoramă" a mării, raza de lumină căzută pe masă, lângă paharul de vin) şi totul ţine de interiorul unui spaţiu protector, de unde se poate visa. Zborul triumfal al pescăruşului din finalul poeziei nu simbolizează nimic. Resemnat cu anonimatul vieţii, cel care scrie îşi îneacă aspiraţiile în euforia paharului de vin.

Nu se poate vorbi în cazul lui Mandelştam despre o beţie a vieţii. Este însă evidentă exigenţa poetului de a înţelege exact ceea ce trăieşte şi de a comunica această înţelegere prin mijloace şi în forme deloc ambigue şi deloc perisabile, prin înscrierea stării poetice în spaţiul de siguranţă al versului tradiţional.

Alte poeme vorbesc despre moarte, singurătate şi memorie, într-un limbaj descărnat, adresativ, aproape alb, deşi învăluit într-o „ceaţă" subiectivă de care poezia lui Mandelştam nu s-a despărţit niciodată:

Nu vreau să mor încă, Piter!
Oricum, tu mai ai carnetul şi listele mele cu numere de telefon.
Le mai păstrez şi n-am uitat, Piter, adresele, nu le-am uitat,
unde să pot regăsi, stins, glasul celor duşi.
Trăiesc în curtea din dos şi în tâmplă îmi bate şi azi – smuls
cu sălbăticie din zid, parcă de viu – se zbate şi azi clopoţelul
în amintire.
Şi toată noaptea-mi aştept oaspeţii dragi care să zgâlţâie
ca nişte fiare – fără rost azi – lănţugul stingher de la poartă[214].

[214] În *Vatra*, nr. 6, 1986 (traducere de Ioan Muşlea).

Descoperim aici elemente care apropie poezia lui Mandelştam de poetica imediatului şi a faptului minor de viaţă. Nimic metafizic în această stare de singurătate prin care, într-o lume fără prietenii de odinioară, e presimţită moartea proprie. Poezia e un strigăt lipsit de disperare, în care toate cuvintele se aud distinct, înscrise într-o sintaxă lapidară, testamentară.

Mandelştam e un poet al rostirii închise, exacte. Să reţinem, prin urmare, ca o caracterizare cu valoare generală, această concluzie din prezentarea pe care A.E. Baconsky i-o face poetului în *Panorama poeziei universale contemporane*:

> Pe planul limbajului, Mandelştam e unul din primii poeţi europeni care deplasează accentul expresiei de la metaforă la cuvânt. El visează un limbaj unde, după o expresie a lui, raporturile dintre cuvinte să asculte de un principiu gotic, precum sunetele în muzica lui Bach. De aici acuitatea limbajului său care vădeşte într-adevăr ceva din obsesia superior-artizanală a artistului medieval. Poate că, dintre contemporanii săi de aiurea, numele cel mai convenabil vecinătăţii lui Osip Mandelştam ar fi acela al lui T.S. Eliot[215].

COMANDA SOCIALĂ. „Expresivitatea versului trebuie dusă până la maximum. Unul dintre principalele mijloace ale expresivităţii este imaginea. Nu imaginea-viziune, imaginea fundamentală care apare la începutul procesului de creaţie ca un prim răspuns, încă nebulos, la comanda socială. Nu, eu vorbesc despre imaginile auxiliare, care ajută imaginii principale să crească. Imaginile auxiliare au fost folosite totdeauna în poezie; unele curente, însă, ca de pildă imagismul, au făcut din imagine un scop în sine, condamnându-se astfel de fapt la elaborarea numai a unuia din aspectele tehnice ale poeziei”[216].

---

[215] A.E. Baconsky, *Panorama poeziei universale contemporane,* Editura Albatros, Bucureşti, 1972, p. 505.

[216] Vladimir Maiakovski, *Cum se fac versurile?*, în *Despre munca scriitorului*, Editura Cartea rusă, Bucureşti, 1955, p. 68.

Ce ştia Maiakovski – dintr-un articol programatic al căruia am extras citatul de mai sus – despre imagism? Cunoştea el textele poeţilor englezi şi americani discutaţi mai înainte sau avea în vedere doar realizările imagismului rus, prin poezia celui mai important reprezentant al său – repede reconvertit la altceva, ca şi Pound –, Serghei Esenin?

Obiecţiile autorului *Norului cu pantaloni* la adresa curentului sunt însă îndreptăţite. Concepţia lui despre poezie e o concepţie largă, integratoare, urmărind totalizarea existenţei. Imaginea nu are cum să fie un scop în sine, pentru că în viziunea lui Maiakovski funcţia poeziei e ceva ce nu se discută. Menirea poeziei e să îndeplinească o „comandă socială" implacabilă. Ce înseamnă această „comandă", cât de proprie este ea domeniului estetic aflăm din unele manifeste ale *LEF*-ului iniţiate de Maiakovski în perioada 1923-1928 şi dintr-un articol doctrinar *pro domo sua*, intitulat *Cum se fac versurile*?, în care poetul explică – cu o coerenţă şi o luciditate pe care nu le mai întâlnim, poate, decât în *Principiul poetic* al lui Poe – toate resorturile ascunse ale creaţiei sale, de la cele de natură individuală şi socială până la chestiunile privitoare la ritmuri, rime şi asonanţe.

Ştim bine că Maiakovski e un poet contradictoriu, inegal cu sine. Debutând înainte de revoluţia bolşevică cu insurgentul şi sfidătorul volum *Simplu ca mugetul* – ce va stârni admiraţia lui Pasternak –, el are o evoluţie paradoxală, cu efecte depersonalizatoare, spre o lirică tot mai politizată ce va culmina cu poemul *150 000 000*, despre care acelaşi Pasternak declară că nu mai poate fi considerat poezie. Toată creaţia lui Maiakovski, indiferent de convingerile sale futuriste sau comuniste, e rezultatul unor constrângeri autoasumate. Poetul e un revoltat şi un reformator, constrângerile şi libertăţile sale vin din interior. Scriind poezie, el răspunde unei comenzi sociale pe care singur şi-o impune pentru că singur o sesizează.

Nu suntem chiar atât de departe de Rimbaud şi de voinţa lui de a confunda poezia cu viaţa, ajungând la „necunoscut" în numele unei societăţi a viitorului. Iată aceste fragmente din poemul *Norul cu pantaloni*, scris între 1914-1915, într-o tonalitate premonitorie, deloc străină, ca şi la Pessoa, în manifestul *Ultimatum*, de ideea supraomului nietzscheean:

Eu,

gură de aur

ce vestesc viața nouă,

celebrându-vă trupul,

dând inimii stele

– adevăr vă zic vouă –

un mugur de viață

mai scump mi-e decât zămislirile mele.

Ascultați

de profetul

agitator,

Zaratustra ce tună din buzele-obuze!

Noi,

chipuri-cearceafuri de sărman dormitor,

cu buze-atârnând candelabre-meduze,

noi,

ocnașii orașului – leprozerie-nchisoare

unde lepra de aur și noroi ulcerează,

suntem mai puri ca azurul Veneției care

de mări e scăldat și de-a sorilor rază!

....

Nu-n rugi e nădejdea, ci-n mușchi și în vine.

De dania timpului nu mi-i!

Oricare

din noi

în mâna lui ține

curelele de transmisiune-ale lumii![217]

---

[217] În *Antologie de poezie rusă. Perioada clasică*, vol. III, ed. cit., pp. 235-236 (traducere de Cicerone Theodorescu).

Dar angajarea lui Maiakovski în viață și poezie e de o cu totul altă natură decât în cazul lui Rimbaud. Maiakovski n-a putut să decidă între necunoscutul din sine şi imperativele ideologice şi politice ale unei lumi în care s-a implicat cu un entuziasm lipsit de orice cenzură.

Şi-a ales singur sfâşierea, a trăit-o cu bună ştiinţă, a vrut să fie poet dar şi agitator al mulţimilor, a crezut că limitele dintre propagandă şi poezie pot fi şterse, a încercat să le şteargă. Nu şi-a putut pune între paranteze subiectivitatea debordantă, excesivă, dar în acelaşi timp a luat în serios toate cerinţele instanţei exterioare. A crezut – ca să folosim nişte termeni pe care i-am folosit deja – că individualitatea subiectivă poate fi sublimată într-o individualitate obiectivă, generală. A luat comanda socială atât de în serios, s-a identificat cu idealul ei abstract cu atâta patimă, că la un moment dat, când şi-a simţit eşecul, rătăcirea într-un spaţiu care nu mai era al literaturii, n-a mai putut găsi altă soluţie decât sinuciderea.

DOUĂ MANIFESTE. Trăsătura esenţială a poeziei lui Maiakovski e conflictul dintre reflexivitatea discursului şi tranzitivitatea mesajului. Contemporan cu simbolismul muribund al lui Briusov şi Belîi, tovarăş de explorare estetică cu poezia transraţională a lui Hlebnikov şi Krucionâh, prieten şi rival cu Esenin şi Pasternak, companion al akmeiştilor Ahmatova şi Mandelştam, Maiakovski a fost, înainte de toate, futuristul revoltat în bluză galbenă, mentorul neliniştit şi radical al *LEF*-ului, un adversar al intimismului, dar şi un mare poet al dragostei, un promotor al socializării poeziei, dar şi un spirit de o extraordinară exigenţă artistică.

Şi Maiakovski, ca şi Wordsworth, a vrut să scrie o poezie pe înţelesul tuturor, fără însă a folosi cuvintele tuturor. Mişcarea interioară a poeziei sale este paradoxală. Pe de o parte, scoaterea cuvintelor din ţâţânile lor obişnuite, ruperea sintaxei şi eliberarea versului din corsetele sale tradiţionale; pe de alta, tranzitivizarea temelor, motivelor, scopurilor poeziei.

Se poate constata cu uşurinţă că felul în care Maiakovski gândeşte funcţia poeziei se modifică fundamental doar într-un singur deceniu.

Culegerea-manifest *O palmă gustului public*, publicată în 1913 şi semnată de David Burliuk, Hlebnikov, Krucionâh şi Maiakovski, e o reacţie anti-tradiţionalistă şi iconoclastă. Ea neagă toată literatura rusă, de la Puşkin la Tolstoi, şi de la poeţii simbolişti la Gorki. Întâlnim în manifestul de grup al culegerii o violenţă de limbaj şi câteva obiective „creatoare" specific avangardiste:

> Ordonăm să se respecte dreptul poetului:
>
> 1. să sporească în volum vocabularul său cu ajutorul cuvintelor arbitrare şi derivate (inovaţii verbale);
>
> 2. să urască cu o ură ireproşabilă limba existentă înaintea lui;
>
> 3. să fie îndepărtată de pe fruntea sa orgolioasă Coroana făcută de voi din mătura ramurilor unei glorii de două parale;
>
> 4. să ne ridicăm pe roca cuvântului noi în mijlocul unei mări de huiduieli şi indignare...[218].

Zece ani mai târziu, într-un număr al revistei *LEF*, este dat publicităţii un apel, semnat de Maiakovski şi Osip Brik, din care desprindem următoarele:

> Aşa-zişi regizori!
>
> Mult o să mai treacă până vă veţi lăsa, voi şi cu şobolanii, de pastişa scenei?
>
> Însuşiţi-vă organizarea vieţii reale!
>
> Deveniţi planificatori ai marşului revoluţiei!
>
> Aşa-zişi poeţi!
>
> Când oare vă veţi lăsa de ruladele de album?
>
> Când veţi înţelege falsitatea vorbelor rostite pentru proslăvirea unor furtuni pe
>
> care le cunoaşteţi doar din ziare?

---

[218] Text reprodus după Romul Munteanu, *Prefaţă* la vol. Osip Mandelştam, *Silentium*, ed. cit., pp. XI-XII.

Dați o nouă Marsilieză, transformați Internaționala în marşul tunător al

revoluției victorioase!

Aşa-zişi pictori!

Nu mai peticiți cu toate culorile timpul ros de şoareci! [...]

Orânduiți forța artiştilor încât să cuprindeți oraşele, să participați la toate

şantierele lumii!

Dați pământului noi culori, noi contururi!

Ştim că toate aceste sarcini nu sunt pe măsura şi nici nu se înscriu printre dorințele sacerdoților artei care s-au izolat întru apărarea hotarelor estetice ale atelierelor lor.

Apelul nu are niciun fel de rezerve. Poeții, în fond, sunt cu toții aşa-zişi.

LEF a publicat întotdeauna poezie şi a trăit din poezie, dar a căutat într-un fel să se justifice pentru aceasta.

Nu suntem magi-creatori, ci meşteri care execută comanda socială.

Practica publicată în *LEF* nu reprezintă nişte revelații artistice absolute, ci doar

modele ale activității noastre curente.[219]

Comparând cele două manifeste, se poate repede observa că din punct de vedere estetic discrepanțele sunt ca şi insesizabile. Problema cuvântului poetic rămâne în esență aceeaşi. Şi în 1913, şi în 1923, poezia e înțeleasă ca o nouă artă a expresiei. Ce înseamnă, în primul manifest, sporirea în volum a vocabularului poetic „cu ajutorul cuvintelor arbitrare şi derivate", ce înseamnă ura față de „limba existentă înainte", dacă nu o reacție de respingere a unei retorici revolute, previzibile şi artificiale?

Peste zece ani, în celălalt text programatic, noua limbă a poeziei, noua sa retorică fuseseră deja găsite. Limbajul obişnuit, jargonul, sintaxa

---

[219] Text reprodus după Viktor Şklovski, *Despre Maiakovski*, în vol. *A fost odată*, ed. cit., pp. 399-400.

dinamică, polifonia ritmică, jocul sonor al cuvintelor sunt elemente care împrospătaseră între timp poezia.

Dar poezia are acum alte scopuri. Grupul celor care ar fi dorit să se ridice „pe roca cuvântului *noi*, în mijlocul unei mări de huiduieli şi indignare”, vechii futurişti, la care se adaugă Brik (dar şi Aseev, Kamenski şi Pasternak, amintiţi la sfârşitul manifestului şi caracterizaţi prin specificul poeziei lor) se doreşte un grup de acţiune publică, nu „sacerdoţi ai artei”, nu „magi-creatori”, ci „meşteri care execută comanda socială”.

Distanţa dintre funcţiile acordate poeziei în cele două luări de poziţie este, iată, considerabilă. În 1923 se vorbeşte despre „zborul verbal în viitor”, „temele anti-religioasă şi politică”, „misiunea revoluţionară”, „cuprindere social-cotidiană”, „actualitate” etc.

Dar aceste teme erau prezente în poezia lui Maiakovski încă din 1918, cel puţin ca deziderat:

Futurişti, viitorul vă cere
salturi mai agere!
N-ajung locomotivele, smulge-le
iureş zvâcnind ca din tun.
Dacă în cântec nu huruie fulgere,
curentul electric la ce mai e bun?
Inima ştiu cum vă bubuie vouă:
gâfâie,
fluieră ca
locomotivele serie nouă –
R,
Şa,
Şcia.
……………………………………
Zvârliţi vechiturile proaste.
Adevăruri-gunoaie-s cu lăzile.
Pieţele – sunt palatele noastre.
Peneluri – străzile.

Filele vremii
desfăcând din peceți,
tu revoluție glorie adă...
Futuriști, toboșari și poeți,
Ieșiți în stradă![220]

Maiakovski ar fi putut să scrie singur cele două manifeste, pentru că el a fost, şi într-un caz şi în celălalt, inițiatorul lor. Se vede din cuprinsul acestor texte că ele promovează o poetică contradictorie care încearcă să împace elemente aproape imposibil de împăcat. Devenind o nouă *Marsilieză*, poezia ar fi trebuit să aparțină în totalitate destinatarului său extern. Codul ei ar fi fost nevoit să intre sub controlul absolut al acestuia. Ceea ce ar fi însemnat, date fiind limitele culturale ale mediului proletar, reducerea poeziei la o elementară versificație agitatorică şi propagandistică. În realitate, în poezia promovată de poeții reuniți în *RAPP* şi *Noul LEF*, lucrurile aşa s-au şi întâmplat[221].

CUM SE FAC VERSURILE? E adevărat că temele poeziei lui Maiakovski aparțin de la un moment dat încolo noului mediu social şi politic al revoluției, dar ele devin mesaje îmbrăcate într-un limbaj dificil, puternic personalizat. E greu de spus dacă la vremea sa Maiakovski a fost cu adevărat înțeles de „marele public". N-au fost rare ocaziile când i s-a

---

[220] *Ordin de zi pe armata artei* (fragmente), în vol. Vladimir Maiakovski, *Octombrie*, Editura Univers, Bucureşti, 1977, pp. 22-23 (traducere de Cicerone Theodorescu).

[221] Câteva date despre aceste grupări şi legătura lor cu Maiakovski sunt aici necesare. Revista *LEF* a fost editată de *Levâi Front Iskusstv* (Frontul artelor de stânga). Între 1923-1925 au apărut 7 numere ale publicației. *Novâi Lef* este un continuator al *LEF*-ului, editat între 1927-1928 sub conducerea lui Maiakovski şl Tretiakov. *RAPP* reprezintă „Asociația rusă a scriitorilor proletari". După ce *Novâi Lef* a fost desființat, Maiakovski a aderat la *RAPP* care avea ca principal organ teoretic revista de critică marxistă *Na liternaturnom postu*. Ce motivează aderarea lui Maiakovski la această organizație compromisă, desființată ulterior, în 1932, printr-o hotărâre de partid? Iată ce spune Viktor Şklovski: „Maiakovski a intrat în *RAPP*. El îşi căuta tovarăşi, în *RAPP* nu erau tovarăşi pentru el. El căuta să fie recunoscut de țară. Voia să stea de vorbă cu ea.(...). Vremea încercărilor literare şi chiar a prezicerilor literare trecuse. În *LEF* existase o viață literară, se ducea o activitate interesantă, lumea cunoştea multe, exista priceperea de a înțelege versurile. Maiakovski s-a îndreptat către *RAPP* pentru a se apropia mai mult de auditoriul său muncitoresc. A nimerit într-un golf izolat, încercuit din toate părțile de interdicții şi clişee" (*op. cit.*, pp. 423-424).

reproşat că nu se exprimă suficient de comprehensibil. Nu discut aici problema acelor scrieri ale sale pe care un artist ca Pasternak refuza să le mai considere poezie. E vorba de creația sa majoră, de poezia sa adevărată, de lirica sa cotidiană, socială şi civică de mare tensiune.

Contradictorie cum este, poetica lui Maiakovski nu este şi o poetică duplicitară. Tensiunile ei interioare sunt însă irezolvabile. Primele poezii ale poetului sunt expresia unei individualități subiective revoltate, aflată la marginea anarhiei. Revoluția aduce cu sine un orizont de existență comunitar, „obiectiv", proiectat în numele mulțimilor. Nimeni nu-i va cere direct lui Maiakovski să devină un poet social, exponentul literar al noii ideologii. Poetul singur înțelege „necesitatea istorică" şi i se adaptează. Articolele, manifestele, poeziile sale sunt toate scrieri pline de patos, emanații ale unei dezarmante sincerități.

Dar sinceritatea aceasta e dublată, ascuns, de o stare conflictuală. Individualitatea subiectivă se vede reprimată de imperativele generale ale socialului. Oricât ar dori-o, Maiakovski nu poate să scrie doar o poezie care să arate că el este asemenea celorlalți oameni. Oricât i s-ar impune asta, din interior sau din afară, el nu poate fi un poet al transparenței.

Consecvent cu propriile sale conflicte, convins de îndreptățirea „misiunii" sale, obsedat de raportul dintre estetică şi eficiență, în 1926 Maiakovski încearcă să arate încă o dată, după o mulțime de alte intervenții publicistice, care sunt punctele teoretice esențiale pentru înțelegerea poeziei sale, în primul rând a funcției pe care el o acordă creației poetice. Articolul *Cum se fac versurile?* debutează prin a arăta „ce elemente sunt necesare pentru a începe munca poetică":

> În primul rând. Existența în societate a unei probleme a cărei rezolvare nu este de conceput decât printr-o operă poetică. Comanda socială. (O temă interesantă pentru o lucrare specială: neconcordanța între comanda socială şi comanda de fapt.)
>
> În al doilea rând. Cunoaşterea exactă, sau mai corect, sesizarea dorințelor clasei tale (sau grupului pe care-l reprezinți) într-o anume problemă, adică precizarea scopului.

> În al treilea rând. Materialul. Cuvintele. Îmbogățirea neîncetată a rezervoarelor, a depozitelor din craniu, cu cuvinte necesare, expresive, rare, născocite, înnoite şi altele[222].

O altă afirmație esențială care apare la un moment dat în acest articol e aceasta: „Pentru a putea înțelege just comanda socială, poetul trebuie să fie în miezul problemelor şi evenimentelor”[223].

Ne putem aminti aici de scrisoarea adresată de Wordsworth lui Charles James Fox[224], în care poetul englez e, şi el, convins că numai poezia poate rezolva unele probleme, altfel insolubile, ale societății. Programul de acțiune poetică promovat de Wordsworth coincide cu o voință de totală tranzitivizare a actului literar, inclusiv la nivelul mijloacelor.

Maiakovski gândeşte altfel: pentru o lume nouă el vrea cuvinte noi. Eroarea lui e aceea de a postula o posibilă coincidență între sensibilitatea sa de excepție şi sensibilitatea exterioară a omului comun. Insolitarea limbajului prin recurs la procedeele poeziei reflexive (hiperbolă, metaforă, paronomază etc.) şi socializarea mesajului sunt imposibile în cadrul aceluiaşi discurs, pentru că aceste două dimensiuni se dovedesc aproape imposibil de conciliat.

Maiakovski nu este un poet tranzitiv, însă poezia sa reprezintă una dintre cele mai dramatice aspirații ale poeziei spre o tranzitivitate absolută ce nu poate fi atinsă decât prin sacrificarea literarului ca atare.

5. Fernando Pessoa **şi** gradul *zero al poeziei*

UN RIMBAUD AL SECOLULUI XX. O contribuție hotărâtoare la conturarea unei problematici a tranzitivității în poezia secolului nostru descoperim în gândirea teoretică şi creația poetică a lui Fernando Pessoa. Poetul portughez este din toate punctele de vedere un caz literar. A dispărut prematur, la numai 47 de ani, a publicat în timpul vieții destul de

---

[222] V. Maiakovski, *op. cit.*, în lucr. cit., p. 42.

[223] *Ibidem*, p. 78.

[224] Cf. nota 15 a prezentului capitol.

puțin, deşi a scris enorm, într-o stare de maximă febrilitate intelectuală şi într-o limbă de mică circulație. N-a suferit de complexe provinciale. S-a comportat de la bun început ca un mare scriitor european şi a înțeles să se raporteze cu absolută seriozitate la toate domeniile existenței. Aproape că nu există problemă privind viața, literatura, arta, morala, politica, religia pe care el să nu o fi abordat.

Opera sa literară, nici astăzi publicată în întregime, pentru că de pe urma lui Pessoa a rămas un întreg cufăr de manuscrise ce poate oferi în continuare surprize, e de o vastitate şi diversitate uluitoare şi ea stârneşte perplexitatea prin maniera personală, unică în felul ei, în care sunt gândite motivațiile şi funcțiile poeziei. Această operă răstoarnă multe dintre convingerile noastre în legătură cu ideea de avangardă sau cu ideea de modernism, cu ideea de experiment literar sau cu ideea de text de autor şi pune sub semnul întrebării consistența şi îndreptățirea unor noțiuni ca „eu poetic”, „limbaj poetic”, „efect estetic” etc.

Pessoa este un scriitor singular, aflat într-o continuă stare de excitație mentală, sigur de sine în tot ceea ce scrie şi dând dovadă de o excepțională capacitate proteică. Proteismul creator, proteismul ca identitate asumată, e cheia literaturii lui Pessoa.

Toate scrierile poetice ale autorului se subsumează unui adevăr irefutabil, cu rol de postulat: esența poeziei este heteromorfă şi un poet nu poate fi el însuşi dacă nu-şi risipeşte identitatea în cât mai mulți heteronimi. Persoana civilă Pessoa îşi ascunde în mod deliberat chipul sub cât mai multe înfățişări literare. Nu este vorba, fireşte, de a-ți semna poeziile prin pseudonime, ci de a scrie ca şi cum tu ai fi tot timpul altul şi în tine s-ar desfăşura simultan mai multe biografii. Poetul e convins că nimic nu e dat în ființa noastră psihică: identitățile umane sunt schimbătoare, şi asta în mod natural, ca o condiție firească a omului conştient de polivalența propriei sale sensibilități.

Încercând să exprimăm altfel această idee, ar trebui să spunem că în personalitatea lui Pessoa se reunesc toate tipurile de poeți şi toate formele de sensibilitate pe care le-a cunoscut poezia de-a lungul istoriei sale. Folosind noțiunile teoretice propuse în cadrul acestei cercetări, putem să

afirmăm că „modernistul” Pessoa e un poet în acelaşi timp tranzitiv, reflexiv şi ludic şi că abia creaţia sa e aceea care oferă modelul complet, cu toată diversitatea sa reală, al poeziei moderniste.

S-a spus deja că prin modul său radical diferit de a gândi şi a face poezia Pessoa este un Rimbaud al secolului XX. El nu este însă un revoluţionar în planul expresivităţii limbajului poetic şi niciun excentric al limitelor cunoaşterii, fascinat de formele „monstruoase” ale propriei sensibilităţi şi urmărind să ajungă la pulsiunile subpsihice ale eului. În raport cu Rimbaud, exaltările lui Pessoa sunt lucide şi raţionale. Poetul portughez nu este vizionarul unei naturi umane „sălbatice”, ci promotorul ideii că poezia trebuie să valorifice toate ipostazele posibile ale fiinţei umane. Şi pentru el arta este o ştiinţă, însă nu o ştiinţă magică, intuitivă, ezoterică, ci o ştiinţă a sensibilităţii mai adevărată decât psihologia, care-şi subsumează intelectul şi care nu poate face abstracţie în exerciţiul său de intelect.

Pessoa este un poet-filosof, un poet-gânditor, un cât se poate de autentic om de cultură care, ca şi Mallarmé, „a citit toate cărţile”, fără însă a se dezgusta de ele şi a încerca o salvare pe cont propriu, prin izolarea de lume. Cultura acumulată, cu toate implicaţiile ei inhibitorii, nu-l face să descopere pura tristeţe a cărnii şi, în consecinţă, necesitatea unui limbaj poetic pur, decorporalizat, având strălucirea şi jocul ambiguu de transparenţe ale cristalului.

HETERONIMII. Lectura cărţilor îl face pe Pessoa să înţeleagă faptul că în toate cărţile vorbeşte un singur om, o singură natură umană, variat şi infinit ipostaziată, dar edificată pe un fond unitar de simţire. Prin gândirea şi sensibilitatea sa, poetul nu este o excepţie între ceilalţi oameni:

> Tot ceea ce se petrece într-un creier uman s-a petrecut deja într-o manieră analoagă în orice alt creier uman. Deci, ceea ce-i incumbă artistului care vrea să exprime un sentiment determinat e să extragă din acest sentiment ceea ce el poate avea comun cu sentimentele

> analoage ale altor oameni, şi nu ceea ce e personal, particular, diferit în aceste sentimente[225].

Sunt cuvinte scrise parcă anume de William Wordsworth, cu mai bine de o sută de ani înaintea lui Pessoa. Diferențele dintre poetul englez şi cel portughez sunt, totuşi, considerabile. Pentru că ceea ce-l distinge, pe de altă parte, pe poet de ceilalți oameni e – crede Pessoa – capacitatea sa de a avea mai multe identități şi de a refuza ideea unei personalități unice. Cu cât mai mulți oameni diferiți pot să existe în acelaşi timp într-un singur om, cu atât omul acesta e mai adevărat. Pessoa face din propria sa natură interioară un model. A fi tot timpul diferit de tine, a nu fi unic şi limitat la o singură formă psihică de manifestare e pentru el o trăsătură definitorie:

> Nu ştiu cine sunt, ce suflet am [...]. Mă simt multiplu. Sunt ca o sală populată de nenumărate şi fantastice oglinzi care deformează în reflexe mincinoase o singură realitate anterioară ce nu se află în niciuna din ele şi, totuşi, se află în toate. La fel cum panteistul se simte arbore sau floare, eu mă simt a fi diferite ființe în acelaşi timp. Simt că trăiesc în mine vieți străine, într-un mod incomplet, ca şi cum ființa mea ar participa la toți oamenii, dar incomplet pentru fiecare dintre ei, grație unei sume de non-euri sintetizate într-un singur eu fals[226].

Transferată în câmpul poeziei, consecința logică a acestei condiții existențiale se formulează de la sine: un poet este el însuşi plus heteronimii săi. Se ştie că opera lui Pessoa aparține în realitatea ei ontologică şi stilistică mai multor autori, inventați inclusiv ca traiect biografic, între care cei mai importanți sunt Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Alvaro de Campos, Bernardo Soares (autorul celebrului volum *Cartea neliniştii*) şi Antonio Mora, ideologul păgânismului.

---

[225] Fernando Pessoa, *Introduction à l'esthétique*, în *Oeuvres de Fernando Pessoa*, vol. VII. *Le chemin du serpent*, Christian Bourgois éd., Paris, 1991, pp. 83-84.

[226] *Idem*, *Une chambre de miroirs*, în *op. cit.*, pp. 170-171.

Pentru discuţia pe care am iniţiat-o aici şi care are în vedere în primul rând dimensiunea tranzitivă a poeziei lui Pessoa, esenţială e opera primilor trei heteronimi, cei care formează falanga poeţilor „senzaţionişti”. Toţi trei scriu dintr-o perspectivă care încearcă să recupereze realismul ontologic al vechii poezii greceşti, toţi trei sunt nişte „păgâni” care nu mai sunt dispuşi să accepte „falsa semnificaţie a eului” despre care vorbea Rimbaud şi care este rezultatul tuturor deformărilor pe care creştinismul le-a impus încetul cu încetul sufletului uman.

De aceea, pentru a înţelege ce fel de poezie scriu Alberto Caeiro, Ricardo Reis şi Alvaro de Campos şi în ce măsură această poezie se înscrie în problematica tranzitivităţii, e nevoie mai întâi să evidenţiem câteva elemente importante ale mentalităţii senzaţioniste şi păgâne pe care ei o resuscită în creaţia lor în plină modernitate.

Avem la dispoziţie în acest sens o serie întreagă de texte teoretice şi ideologice semnate de Ricardo Reis şi Antonio Mora, alcătuind un veritabil corpus de „manifeste ale păgânismului”, de o importanţă care depăşeşte simplul spaţiu literar. Lor trebuie să le adăugăm alte intervenţii, cunoscute sub denumirea de „manifestele senzaţionismului”, şi care ridică probleme de estetică, psihologia creaţiei sau legate de fundamentele artei, pe care Pessoa le semnează în nume propriu. În sfârşit, există şi un manifest, cu nimic mai prejos de violenţa manifestelor futuriste şi dadaiste, atribuit lui Alvaro de Campos, intitulat *Ultimatum* şi datând din 1917, în care necesitatea unei noi sensibilităţi, anticreştină în esenţa sa, e clamată în numele aceleiaşi reîntoarceri la o lume politeistă, obiectivă.

ULTIMATUM. MANIFESTELE SENZAŢIONISMULUI. În *Ultimatum* apar pentru prima dată ideile pe care le vom regăsi ulterior în manifestele lui Mora şi în discuţiile purtate în jurul operei lui Caeiro, „cel mai păgân dintre poeţii moderni”. Ideea principală e aceea că, pentru a fi creatoare, sensibilitatea umană trebuie să fie adaptată la mediu. Or – arată manifestul – sensibilitatea epocii moderne s-a dezadaptat, s-a distanţat de imediat, l-a rupt pe om de adevăr şi natură.

De aceea e nevoie de o adaptare artificială, de un fel de operație de chirurgie sociologică menită să elimine din psihismul uman dogmele creştinismului: ideea că fiecare om are o personalitate distinctă de a celorlalți, ideea că sufletul fiecărui individ e unic şi indivizibil, credința în obiectivitate.

În viziunea lui Alvaro de Campos, care în cuprinsul manifestului său oferă o mulțime de soluții terapeutice pentru filosofie, artă şi politică, obiectivitatea nu este altceva decât media mai multor subiectivități parțiale, fiecare individ trebuind să tindă să realizeze în sine calea de mijloc.

În plan artistic, cele mai importante consecințe ale contestării dogmelor amintite mai sus privesc categoria individualității. Poetul trebuie să recunoască, în sfârşit, că nu există nicio unicitate, nicio unitate a eului său, aşa cum credeau romanticii şi simboliştii. Autorul manifestului arată că e nevoie de „abolirea totală a ideii că fiecare individ are dreptul sau datoria să exprime ceea ce simte. În artă, singur are dreptul să exprime ceea ce simte individul care simte pentru mai mulți”[227].

O altă dogmă care trebuie să fie abolită e aceea a „univocității” şi unității personalității artistice. Iată ce spune în acest sens Alvaro de Campos:

> Cel mai mare artist va fi acela care se va defini cel mai puțin şi a cărui operă va realiza cel mai mare număr de genuri literare, conținând cele mai multe contradicții şi neasemănări posibile. Niciun artist nu se va limita la o singură personalitate. Îi vor trebui mai multe personalități, fiecare definită prin reuniunea concretă a stărilor de spirit asemănătoare, risipind astfel ficțiunea grosolană că el ar fi unul şi indivizibil[228].

---

[227] Alvaro de Campos, *Ultimatum*, în *op. cit.*, p. 59.
[228] *Ibidem*, p. 61.

Nu mai revenim asupra chestiunii heteronimilor, pentru că nu ea ne interesează aici. Importantă este componenta senzaționistă şi păgână a acestei noi arte prin care se încearcă revenirea la adevărata natură umană. Modelul estetic al lui Pessoa este, cum spuneam, lumea antică (Grecia şi Roma), cu arta ei obiectivă, definită, directă, lipsită de indecizii metafizice. Arta antică e bazată esențial pe o relație de imediere: în cuprinsul ei senzația se află într-o relație directă cu obiectul.

Creştinismul, în schimb, a inventat sufletul şi a deschis astfel cale liberă sentimentelor şi emoțiilor, care se interpun între senzație şi obiect. În poezia lui Petrarca şi Dante, de pildă, nu mai există lucruri în sine, ci lucruri însoțite de emoții şi legate unele de altele prin voința creatoare inițială a Dumnezeului unic. Poezia capătă astfel un implacabil caracter subiectiv şi claritatea, luciditatea, echilibrul, armonia dispar din spațiul artei. Toate aceste calități pot fi recuperate în lumea modernă – crede Pessoa – prin senzaționism.

Scopul senzaționismului nu este arta în sine, ci recuperarea omului. Senzaționismul poate produce un om mai conştient de sine. Cu cât senzațiile sunt analizate sau descompuse în diferitele lor elemente psihice, cu atât creşte autoconştiința. În ultimă instanță, senzaționismul înseamnă a gândi fără idei, dar în acelaşi timp şi a vedea în senzații nişte pure aventuri ale eului. Iată câteva afirmații caracteristice: „Nu există alt criteriu al adevărului decât acela de a nu fi în concordanță cu tine însuți”; „singur faptul de a simți e credință şi adevăr”; „simțurile sunt divine pentru că ele sunt relația noastră cu universul şi relația noastră cu Universul e Dumnezeu”[229].

Experiența realității concrete arată că totul e în existență senzație. Arta însăşi e convertirea unei senzații în altă senzație. Spre deosebire însă de experiența imediată, arta aduce cu sine un element în plus şi care îi e caracteristic: intelectualizarea senzației, ceea ce înseamnă o desfacere a senzației, prin analiză, în elementele sale componente, până la esența ei

---

[229] Fernando Pessoa, *Le sensationnisme*, în *op. cit.*, p. 74.

cea mai pură (cum face Caeiro în poemele sale) sau gândirea senzației într-un regim analogic (vezi odele lui Ricardo Reis) sau chiar falsificarea acesteia, deformarea, augmentarea senzației, plasarea ei într-un spațiu de intersecție cu alte componente ale percepției, pentru a ajunge la un efect estetic paroxistic (cazul Alvaro de Campos).

Intelectualizarea senzației înseamnă transformarea ei în limbaj – un discurs verbal specific în cazul poeziei, disczrs ce reprezintă o formă de abstractizare a cunoaşterii directe. Abstractizarea senzației nu conduce însă în niciun caz la o lirică de idei sau la o poezie filosofică, ermetică, conceptuală. Pentru a fi ea însăşi, poezia „trebuie să se supună condițiilor Realității (adică trebuie să producă lucruri care să aibă, pe cât posibil, un aer concret..., să încerce să producă, în măsura posibilului, o impresie analoagă celei pe care o lasă lucrurile exterioare)”[230]. În acelaşi timp, poezia trebuie să se supună şi condițiilor emoției, „să emoționeze fără să incite la acțiune”[231]. Abia după îndeplinirea acestor două condiții, ea poate fi definită ca o „concretizare abstractă a emoției” sau ca o „concretizare emoțională a abstracției”.

Considerațiile lui Pessoa din aşa-numitele „manifeste ale senzaționismului” nu par deloc să aparțină unui poet, ci unui om de ştiință. Scriitorul portughez are gustul raționamentului şi al demonstrației logice. Îi plac definițiile, clasificările, enumerările, categoriile. Uneori însă logica sa atinge forme maniacale şi unele demonstrații se pierd pe drum, într-un soi de cartezianism baroc. De aceea, aceste texte rămân învăluite într-un aer de obscuritate şi ele nu pot fi înțelese cu adevărat decât prin coroborarea lor cu alte scrieri (între care şi destule scrisori particulare).

Trebuie însă spus din capul locului că senzaționismul e o teorie estetico-psihologică ce se constituie în armătura unei viziuni antropologice de mult mai mare amploare. Gândită în afara unei foarte precise funcții sociale, culturale, existențiale, poezia nu are pentru Pessoa nicio justificare.

---

[230] *Idem*, *Principes du sensationnisme*, în *op. cit.*, p. 77.

[231] *Ibidem*.

Într-o lume modernă bolnavă de inautenticitate, poezia ar trebui să-i redea omului încrederea în sine şi în sensul civilizației. Poezia e aceea care îl poate întoarce pe om la vechea sa conştiință păgână, adică la normalitatea sa.

POETICA LUI CAEIRO. Modul nostru de a înțelege Antichitatea trebuie reconsiderat. Arta antică – arată Antonio Mora – nu înseamnă frumusețe, ci realism. La vechii greci „frumusețea nu era, pentru sensibilitatea lor, decât această luciditate liniştită a viziunii asupra lucrurilor”[232]. Prin modul lor de a concepe obiectivitatea existenței, grecii s-au aflat aproape de Natură, cufundați într-o natură plurală, percepută astfel în consonanță cu religia lor politeistă. Ei au aşezat în fundamentele vieții sensibilitatea şi nu gândirea, evitând astfel riscurile reducerii naturii înconjurătoare la o unitate numită Univers.

Lumea modernă trebuie să regăsească, şi ea, pentru a se salva, această atitudine. Un poet care o exprimă la modul exemplar şi a cărui operă se confundă cu „reconstrucția integrală a păgânismului în esența sa absolută” este Alberto Caeiro. Luându-şi ca model vechea lume grecească, Caeiro, autorul volumului *Păzitorul de turme* (ale cărui prime 30 de poeme, scrise într-o singură zi, datează din 1914) e un poet care – afirmă discipolul său Ricardo Reis – „a descris lumea fără să o gândească, a creat un concept de univers scutit de orice interpretare”[233].

Ca şi vechii greci, echivalând criteriul realității cu obiectivitatea empirică a lumii exterioare, Caeiro a ştiut să-şi valorifice spontaneitatea, inteligența şi emoția într-un discurs poetic care pune frână exuberanței intime şi privilegiază transparența, claritatea şi echilibrul rostirii. El vorbeşte despre o natură în spatele căreia nu se ascunde nimic. Natura lui Caeiro se reduce la senzațiile pe care ea le provoacă, iar poezia reuşeşte cel mai bine să colecționeze şi să organizeze aceste senzații. Demersul lui

---

[232] Antonio Mora, *Le retour des dieux*, în *op. cit.*, p. 209.

[233] Ricardo Reis, L'*âme païenne (sur Caeiro)*, în *op. cit.*, p. 218.

Caeiro nu este nou. Cum se ştie, Whitman a scris şi el o poezie a trăirilor imediate, naturale, prezentate în forma lor brută, făcând din descrierea senzațiilor un element care asigură prospețimea discursului. Însă, „în timp ce senzațiile lui Whitman sunt imens de variate şi includ naturalul şi artificialul, metafizica la fel de bine ca şi fizica, senzațiile lui Caeiro exclud în mod constant până şi lucrurile cele mai «natural artificiale» şi nu sunt metafizice decât în acest mod extrem, singular negativ, care constituie una din noutățile atitudinii sale"[234].

Ca să înțelegem mai exact sensul acestor afirmații, putem cita un foarte scurt poem din volumul *Păzitorul de turme* care arată, în plus, că a iubi natura nu înseamnă, cum credeau romanticii, parnasienii şi Whitman însuşi, a o descrie, ci a-i sesiza prezența copleşitoare, indicibilă:

Femeia aceea are un pian.
Sună plăcut, dar nu-i curgerea apei,
Nici murmurul făcut de copaci...

De ce e nevoie să ai pian?
Mai bine să ai un auz ascuțit
Şi să iubeşti natura.[235]

Existența reală a lucrurilor nu poate fi – ne spune poezia – decât simțită şi a scrie despre Natură înseamnă a vorbi despre faptul că Natura nu poate fi decât simțită. Numai ochii pot privi lucrurile, nu şi spiritul. Natura nu are nicio semnificație, ea nu e frumoasă, iar frumusețea nu înseamnă nimic. Natura pur şi simplu există şi ea nu pretinde nici să fie gândită, nici să fie descrisă. Caeiro a înțeles exact asta şi procedează ca atare.

---

[234] Ricardo Reis despre Caeiro; *apud* José Gil, *Fernando Pessoa ou la métaphisique des sensations*, Éditions de la Différence, Paris, 1988, p. 119.

[235] În vol. *Ploaia oblică*, Editura Univers, Bucureşti, 1980, p. 24 (traducere de Roxana Eminescu).

> Când el priveşte o floare – observă acelaşi Ricardo Reis – el nu permite ca aceasta să-i provoace nici cel mai mic gând. Departe de a vedea predici în pietre, el nu-şi permite nici să conceapă o piatră ca punct de plecare pentru o predică. Singura predică pe care o piatră o ascunde este, pentru el, faptul că ea există. Singurul lucru pe care i-l spune o piatră e acela că ea nu are nimic de spus. Se poate concepe o stare de spirit asemănătoare cu aceasta, *dar nu în cazul unui poet*. Acest mod de a privi o piatră poate fi înțeles ca o manieră cu totul non-poetică de a privi. Faptul extraordinar în cazul lui Caeiro e că el produce poezie pornind de la acest sentiment sau, mai degrabă, de la absența sentimentului. El simte pozitiv ceea ce, până acum, nu putea fi conceput decât ca un sentiment negativ.[236]

Acest sentiment negativ se identifică, probabil, în poezia romantică şi simbolistă, cu inefabilul. Ceea ce pare inefabil inhibă şi paralizează, nu poate fi decât sugerat. Caeiro nu crede în inefabil, pentru că el nu crede în metafizică. El a înțeles, ca şi Wittgenstein, că „despre ceea ce nu se poate vorbi trebuie să păstrăm tăcerea", însă el introduce în ecuația sa, în locul tăcerii, un discurs care arată de ce există această tăcere şi de ce tăcerea gândirii e singura posibilitate reală a apropierii de lucruri. În planul experienței sensibile tăcerea wittgensteiniană înseamnă privire pură:

> *Esențialul este să ştii să vezi*
> *Să ştii să vezi fără să începi să gândeşti*
> *Să ştii să vezi când vezi*
> *Şi să nu gândeşti când vezi*
> *Să nu vezi când gândeşti.*[237]

---

[236] José Gil, *op. cit.*, p. 120.

[237] Alberto Caeiro, *Păzitorul de turme (XXIV)*. Text reluat după José Gil, *op. cit.*, p. 121 (traducere de Gheorghe Crăciun).

GRADUL ZERO AL POEZIEI. „A vedea, şi a vedea că vizibilul nu este decât vizibilul, iată toată filosofia lui Caeiro”[238], observă José Gil, autorul studiului *Fernando Pessoa ou la métaphysique des sensations* (1988).

Acest principiu al vederii exclusive se manifestă în textul poetic – constată acelaşi exeget – printr-un discurs pozitiv (piatra e piatră, soarele e soare etc.) şi printr-un metadiscurs negativ (nu există niciun mister indicibil în faptul că piatra e piatră, soarele e soare etc., ceea ce înseamnă că filosofii şi metafizicienii aleargă după himere).

Un poem în care cele două tipuri de discurs se reunesc într-o demonstraţie care atinge, prin substanţa sa, gradul zero al poeziei e acesta:

Astăzi am citit aproape două pagini
Din cartea unui poet mistic,
Şi am râs ca unul care a plâns mult.

Poeţii mistici sunt filosofi bolnavi
Şi filosofii sunt oameni nebuni.
Căci poeţii mistici spun că florile au miros
Şi spun că pietrele au un suflet
Şi că râurile cad în extaz sub lumina lunii.

Dar florile, dacă ar mirosi, nu ar mai fi flori,
Ar fi oameni;
Şi dacă pietrele ar avea un suflet, ele ar fi lucruri vii, şi nu pietre;
Şi dacă râurile ar cădea în extaz sub lumina lunii,
Râurile ar fi oameni bolnavi [...].

Cât despre mine, eu scriu proza versurilor mele
Şi sunt mulţumit,
Pentru că ştiu că eu înţeleg Natura din afară;

---

[238] José Gil, *op. cit.*, p. 121.

Şi eu nu o înţeleg dinăuntru
Pentru că Natura n-are înăuntru; altfel ea n-ar fi Natură.[239]

Ce înseamnă, de fapt, gradul zero al poeziei din perspectiva care ne interesează aici? Caeiro e un creator care neagă îndreptăţirea subiectivităţii în poezie. El nu crede în gândire, nu crede în sentiment, nu crede în senzaţia dublată de afect, de aceea discursul său poetic e unul care refuză metafora, simbolul, viziunea unui înăuntru metafizic al lucrurilor. Dar el nu poate concepe nici ideea de totalitate a lucrurilor lumii exterioare, pentru că „Natura înseamnă părţi fără tot", cum se afirmă într-un vers.

Or, poezia, în sensul ei pe care l-a făcut curent modernitatea, e spaţiul unor teme unice şi ireductibile şi expresia unui limbaj deviant de la normele semantico-gramaticale ale vorbirii obişnuite. Ea îşi găseşte motivaţia în postulatul că ceea-ce-este reprezintă mai mult decât ceea-ce-este, că nu există aparenţă fără esenţă, că limbajul ascunde şi nu arată. Poeţii lumii moderne caută conotaţia, obscuritatea, sinestezia, misterul, profunzimea, indicibilul, transcendenţa, incomunicabilul.

Nimic din toate acestea la Caeiro. Pentru el, „unicul sens tăinuit din lucruri / E acela că n-au niciun sens tăinuit" şi atunci a vorbi la modul pozitiv despre elementele Naturii înseamnă a nega tot ceea ce aceste elemente nu conţin în natura lor, îndepărtând de pe suprafaţa lor orice „halou" posibil.

---

[239] Text reluat după José Gil, *op. cit.*, p. 123 (traducere de Gheorghe Crăciun). Pornind de la teoria senzaţionismului, José Gil urmăreşte mai departe implicaţiile „filosofice" ale acestui text care, într-un fel, e exemplar pentru toată poetica lui Caeiro: „Dacă metadiscursul negativ îndepărtează orice conştiinţă a conştiinţei (pentru ca lucrurile să nu fie decât «ceea ce sunt»), un alt metadiscurs stabileşte însă un pod între lucru şi subiect: nu mai avem de-a face cu un discurs al conştiinţei asupra conştiinţei senzaţiei, ci cu unul al privirii asupra privirii. Caeiro, în realitate, nu spune niciodată ceea ce *este* lucrul, *care* este forma sau culoarea sa; el ne spune că lucrul *nu este decât* lucrul, că forma nu este decât forma. Forma aripii de fluture e ceea ce vom cunoaşte – ceea ce îl interesează pe Caeiro e *să spună* că această aripă nu este decât ceea ce se vede. Ca şi cum, pentru rest, el s-ar lăsa în grija experienţei şi nu a cuvintelor – acestea neexistând, de fapt, chiar şi în funcţia lor nominativă, decât inserate într-un metadiscurs" (p. 123).

Limbajul unei astfel de poezii va fi unul esențialmente tautologic şi denotativ, lipsit de virtuți gnoseologice şi având menirea de a constata că existența fizică a lucrurilor este singura lor existență certificabilă. Fragmentul *XXXV* din *Păzitorul de turme* constă în astfel de observații:

Clarul de lună prin crengile înalte,
Toți poeții spun că asta e mai mult
Decât clarul de lună prin crengile înalte.

Dar pentru mine, care nu ştiu ce gândesc,
Clarul de lună prin crengile înalte
Este, în afară de faptul că el este
Clarul de lună prin crengile înalte,
Nimic mai mult
Decât clarul de lună prin crengile înalte.[240]

Caeiro urmăreşte, de fapt, să ajungă la un absolut al tranzitivității, în care senzația să fie curățată de orice alt element care-i complică puritatea inițială iar limbajul să nu mai fie purtătorul unui sens dat, ci să conducă spre o experiență perceptivă preverbală, singura adevărată şi caracterizată printr-o deplină transparență. „Această transparență garantează, la rândul ei, transparența traducerii lucrurilor prin cuvinte, traducere care constituie toată poezia lui Caeiro”[241].

Ceea ce ne propune Caeiro prin poezia sa este o lume de lucruri din care lipsesc conceptele lucrurilor şi un limbaj fără semnificație având drept funcție identificarea senzațiilor primare.

Nu putem vorbi despre o tehnică poetică specifică lui Caeiro. Procedeele îi sunt indiferente, limbajul lui e simplu ca şi obiectele naturii, aşa cum

---

[240] Text reluat după José Gil, *op. cit.*, p. 125 (traducere de Gheorghe Crăciun).
[241] José Gil, *op. cit.*, p. 125.

singur o spune: „Scriu şi gândesc aşa cum florile au culoare” sau „Şi poezia mea e firească aşa cum e vântul când bate...”.

Ceilalţi doi poeţi senzaţionişti, Alvaro de Campos şi Ricardo Reis, scriu, la rândul lor, o poezie articulată pe această bază primară care e descoperirea maestrului, încercând să ducă mai departe logica identificării şi valorificării senzaţiilor. Spre deosebire de Caeiro, ei nu sunt nişte poeţi inocenţi, ci nişte creatori cu o foarte accentuată conştiinţă a poeziei, afirmată în manifeste, în articole critice şi în replicile teoretizante schimbate între ei, în cadrul aceluiaşi cerc de probleme. În cuprinsul acestor „replici” discuţia revine mereu la câteva constante: senzaţia, emoţia, ideea, ritmul. Perspectiva din care ei discută e una consecvent antisimbolistă, complet străină de principiile poeziei reflexive.

ALVARO DE CAMPOS ŞI PERSPECTIVA FUTURISTĂ. Alvaro de Campos e convins ca şi Wordsworth de faptul că poezia nu se deosebeşte cu nimic de proză, cu excepţia ritmului. La Caeiro ritmul e spontan, natural, el se confundă cu respiraţia. Alvaro de Campos consideră că poezia are nevoie de ritm ca de un element artificial adăugat substanţei sale. Limbajul uzual nu poate comunica emoţiile intense.

Pentru a se manifesta, aceste emoţii:

> ...trebuie să se coboare până la strigăt sau să se înalţe până la cântec. Şi cum a spune înseamnă a vorbi, şi cum nu se poate striga vorbind, trebuie să cânţi vorbind, adică să introduci muzică în cuvânt; dar cum muzica e străină cuvântului, ea e introdusă aici dispunând cuvintele în aşa fel încât ele să conţină o muzică ce nu le este proprie, care e, prin urmare, artificială în raport cu ele. Asta e poezia: a cânta fără muzică[242].

---

[242] Alvaro de Campos, *Ricardo Reis*, în *Oeuvres de Fernando Pessoa*, vol. VII, ed. cit., pp. 183-184.

În limbajul formaliştilor ruşi, am putea spune că Alvaro de Campos teoretizează aici insolitarea limbajului, deformarea lui, însă nu prin deviere metaforică, ci prin deviere ritmică. Poezia nu înseamnă în niciun caz un alt discurs semantic, ci un alt tip de frazare. Nu întâmplător Pessoa îi atribuie lui Alvaro de Campos o *Schiță pentru o estetică non-aristotelică* în care, în locul unui demers poetic bazat pe *frumusețe*, e propusă o teorie având drept principiu *forța.*

Or, ceea ce se vede imediat în toate marile poeme semnate de Alvaro de Campos (*Oda triumfală, Oda maritimă*) e o forță ritmică ieşită din comun, depăşind în amploare şi varietate discursiva poezie whitmaniană, prin care se manifestă o sensibilitate în stare să-şi subordoneze totul şi să se identifice cu tot ceea ce o înconjoară. Prin pasiunea diseminării corporale care o animă, *Oda triumfală* pare varianta modernă a *Ispitirii Sfântului Anton*, romanul lui Flaubert. Iată numai această secvență:

Hei, trenuri, hei, poduri, hoteluri la ora de prânz,
Aparate fieroase, brutale şi minime
Şi instrumente de mare precizie de perforat sau forat,
Rotative, burghiuri şi excavatoare,
Curaj! Înainte! Hei-rup!
Electricitate, nervi bolnavi din trupul Materiei,
Hei, telegraf fără fir, simpatie metalică-n Inconştient!
Hei, tunele, canale, e-hei, Panama, Kiel, Suez!
Hei, trecutul întreg în prezent
Şi întreg viitorul deja înăuntru, în noi!
He-he-hei!

He-he, fructele-acestea de fier din uzina-copac,
Ha-ha, hei! Hi-he-he!
Habar n-am că exist şi-năuntru. Mă-nvârt, mă sucesc, mă invent.
Câte trenuri există, vor toate să mă ciopârțească.
Urcat sunt pe docuri, pontoane şi punți,
În elice de nave întruna mă-nvârt.

Hi-ho-hei!
Sunt electricitatea, căldura mecanică sunt![243]

Scris în 1914, poemul *Oda maritimă* precedă cu trei ani manifestul intitulat *Ultimatum.* Însă tonalitatea futuristă a textului e dincolo de orice îndoială. Se simte aici şi ceva din patetismul agitatoric al poeziei lui Maiakovski. Alvaro de Campos e un poet care trăieşte cu bucurie toate senzaţiile pe care i le oferă lumea modernă, cu tehnologiile şi obiectele ei specifice. El cântă maşinile, electricitatea, viteza mecanismele, pe care le simte ca pe nişte prelungiri ale propriului corp. E un poet al forţei şi al acelui om-sinteză, multiplu şi universal, a cărui venire va fi anunţată mai târziu în manifestul din 1917.

Acest om este adevăratul reprezentant al lumii moderne, o lume profană, a imanenţei progresului industrial, în care proza vieţii îşi dă mâna cu noile ritmuri, pentru a se ajunge astfel la o poezie în linia lui Caeiro, deşi situată pe un alt etaj al spiralei, deschisă spre varietatea şi noutatea obiectelor. Alvaro de Campos e un poet al exceselor şi Pessoa însuşi notează undeva că modernizând senzaţionismul originar al maestrului, el nu face decât să-l dezavueze, să-l discrediteze chiar. Vizibile sunt, în ce-l priveşte, două lucruri: intensitatea trăirii şi voinţa epuizantă de a face ceva nou, promovând acel principiu pe care futuriştii italieni l-au numit *vivere pericolosamente.*

Însă de Campos nu e un veritabil experienţialist, ci, în ultimă instanţă, un poet de bibliotecă dăruit multiplicităţii existenţei, care cultivă un paroxism al proiecţiei şi al alterităţii. De unde dezlănţuirea energetică a textelor sale, pasiunea lor diseminativă.

EPICUREISMUL LUI REIS. Cu totul altul este cazul lui Ricardo Reis, celălalt discipol şi emul al lui Caeiro:

---

[243] În vol. *Ploaia albă*, ed. cit., pp. 45-46.

Toată filosofia operei lui Ricardo Reis se reduce la un epicureism trist [...]. Fiecare dintre noi – potrivit Poetului – trebuie să-şi trăiască propria viaţă, izolându-se de ceilalţi şi căutând exclusiv, în cadrele unui individualism sobru, ceea ce-i place şi ceea ce-l atrage. Nu trebuie nici să cauţi plăcerile intense, nici să fugi de senzaţiile dureroase decât atunci când ele sunt excesive. Căutând un minimum de suferinţă sau de bucurie, omul trebuie să se limiteze îndeosebi la calm şi linişte, abţinându-se de la orice efort ca şi de la orice activitate utilă[244].

Aşa cum Pessoa însuşi îşi caracterizează heteronimul, Reis e un neoclasic, însă nu unul în tradiţia neoclasicismului francez al secolului al XVII-lea, ci un poet al existenţei „mediocre", căutând în poezia sa acea *aurea mediocritas* mult preţuită de poeţii latini. El este un poet al ideii, convins de faptul că poezia e o muzică făcută cu idei şi că o creaţie lirică e cu atât mai adevărată, cu cât e mai rece. În intervenţiile sale teoretice, Reis îl contrazice pe de Campos, considerând că emoţia trebuie să se subordoneze ideii, ea fiind un element ordonator al ritmului. Însă, în ultimă instanţă, ritmul nu înseamnă prozodie şi emoţie, ci o formă mentală. Orice idee perfect concepută e ritmică prin ea însăşi.

Poezia lui Reis e gnomică în esenţa ei, odele sale fiind mai degrabă nişte meditaţii lapidare, reţinute, pe tema clipei şi a destinului, prin dezvoltarea unor motive ca *fortuna labilis* şi *carpe diem* şi invocarea unor zeităţi ca Apolo, Adonis, Saturn, Caron. Ca şi poeţii latini ai iubirii (Catul, Properţiu), Reis alege pentru odele sale un destinatar feminin, o misterioasă Lidia, căreia nu-i vorbeşte atât despre iubire, cât despre soartă şi plăcerile imediate, cumpătate. Alteori acest destinatar lipseşte, însă tonalitatea rămâne mai departe epicureică şi forma epigramatică a poeziilor aminteşte celebra *Antologie palatină* elenistică din care se trage şi poezia lui Kavafis. Reis e preocupat înainte de toate de o morală a existenţei, de eficienţa acesteia:

---

[244] Federico Reis, *La „discussion en familie". Sur Ricardo Reis*, în *Oeuvres de Fernando Pessoa*, vol. VII, ed. cit., p. 179.

Nu doar invidia şi duşmănia
Ne îngrădesc; până şi iubirea
Ne poate limita.
O, facă zeii ca desprins de simţuri
Să stăpânesc severa libertate
A piscului golaş.
De vrei puţin, ai totul; vrei nimic,
Eşti liber; cel ce n-are nici doreşte
E om egal cu zeii.[245]

O TRINITATE TRANZITIVĂ. Caeiro, Reis şi Alvaro de Campos alcătuiesc împreună o trinitate prin care sunt puse în valoare trei ipostaze diferite ale tranzitivităţii. Toate trei sunt intim legate de domeniul senzaţiei şi al sensibilităţii şi de posibilităţile expresive ale limbajului prozaizant. Putem vorbi în cazul lui Caeiro despre o *tranzitivitate a percepţiei preverbale.* Identificăm în poezia lui Reis o *tranzitivitate gnomică de substanţă epicureică*, iar Alvaro de Campos e un poet al *tranzitivităţii declamative şi paroxistice*, ce valorifică potenţialul energetic şi onomatopeic al vocabularului şi sintaxei.

Toţi trei scriu o poezie ce încearcă să reconstituie şi să relanseze cadrele sensibile şi mentale ale păgânismului antic. E o poezie pentru care criteriul realităţii se află în natura exterioară, o poezie obiectivă, pentru care calităţile umane (contingente) şi nu cele supraumane (transcendente) formează baza ideilor etice. Toţi trei scriu o poezie obsedată de adevăr şi pentru toţi trei lumea există în raport cu un subiect uman generic ce face abstracţie de propria lui interioritate deformatoare.

O atitudine asemănătoare cu a celor trei heteronimi ai lui Pessoa vom întâlni în anii '30 ai secolului trecut la obiectiviştii americani.

---

[245] *Ode*, în vol. *Ploaia albă*, ed. cit., p. 73.

6. Bacovia, simbolistul eretic

SIMBOLISMUL BACOVIAN DE LA CONFORMISM LA EREZIE. Bacovia n-a fost considerat niciodată un simbolist pur, de şcoală. Ori de câte ori apartenenţa poetului la mişcarea simbolistă a fost adusă în discuţie, n-au lipsit nuanţările, delimitările, precizarea aspectelor specifice. Chiar şi atunci când Bacovia a fost simţit foarte aproape de unele ilustre modele franceze, el n-a fost socotit un epigon sau un imitator servil, ci un pastişor, dacă nu chiar un subtil parodist. Dar fascinaţia poetului faţă de convenţia simbolistă nu poate fi pusă la îndoială. Fie că şi-a asumat această convenţie, fie că a încercat s-o conteste dinăuntru, prin supralicitare, poezia bacoviană aduce cu sine acest sistem de referinţă imediat. Am arătat însă că simbolismul nu e deloc o mişcare literară unitară. Simbolismul lui Bacovia din primele sale două volume (*Plumb*, 1916; *Scântei galbene*, 1926) s-ar putea să fie la fel de eteroclit şi neomogen ca şi simbolismul însuşi. Foarte puţini au fost criticii care au încercat să determine zonele de pur simbolism din creaţia poetului. Operaţia e oricum riscantă, incertă. Pare mult mai simplu să arăţi care sunt elementele prin care Bacovia se îndepărtează de simbolism decât să identifici toate acele constante paradigmatice din poezia lui Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Laforgue, Corbière, Rollinat, Moréas, Verhaeren etc., regăsibile în creaţia sa. La fel, în spaţiul românesc între Bacovia şi Macedonski, între Bacovia şi Minulescu, între Bacovia şi Dimitrie Anghel distanţele sunt foarte mari. Oricare dintre aceste raportări conduce implicit la transformarea lui Bacovia într-o polaritate opusă. El e altceva decât Macedonski, el e mai mult decât Dimitrie Anghel, el e superior lui Minulescu. Toţi simboliştii noştri minori (Tradem, Iuliu C. Săvescu, Obedenaru, Iacobescu etc.) se regăsesc în poezia lui, ceea ce înseamnă că Bacovia reprezintă sinteza lor majoră şi încă ceva pe deasupra. Simbolismul poetului devine astfel o calitate particulară pe care unii critici şi istorici literari au numit-o *bacovianism.*

Marea eroare în receptarea şi interpretarea poeziei lui Bacovia de aici vine, dintr-o falsă situare în timp. În loc să se procedeze la o lectură dinspre prezent spre trecut (lectură perfect motivată de faptul că o bună

parte din poezia secolului abia încheiat a mers înainte exact pe direcția *Stanțelor burgheze* din 1946, cultivând o poetică a anti-poeticului şi a apropierii de proză), se persistă în această perspectivă improprie şi incomodă care nu poate explica de ce acest poet e mai mult decât un simbolist şi altceva decât un modernist ortodox. Cheia înțelegerii simbolismului sau decadentismului lui Bacovia e tranzitivitatea. Dar atâta vreme cât această nouă structură poetică e echivalată cu sterilitatea şi lipsa de valoare şi profunzime (primul care a acreditat această idee a fost Vladimir Streinu[246]), nu se pot face paşi înainte.

Dacă Bacovia n-ar fi scris *Stanțe burgheze* şi *Stanțe şi versete*, discuția în jurul simbolismului poeziei sale n-ar mai fi fost, cu siguranță, atât de agitată şi confuză. În orice caz, apartenența poetului la simbolism ar fi fost mai puțin contestată şi mai puțin întoarsă pe toate fețele, în căutarea unei formule de caracterizare aproape imposibil de găsit. Cu certitudine, atunci nu s-ar mai fi putut vorbi, cum face Nicolae Manolescu[247], despre doi poli ai poeziei bacoviene: *poza* şi *proza.* Bacovia ar fi rămas cu adevărat un monocord şi nimeni n-ar mai fi îndrăznit să pronunțe, în ceea ce-l priveşte, maleficul cuvânt *antipoezie.* Situația e însă alta şi trebuie să ținem seama de ea. Lirica bacoviană nu ezită între reflexitivitate şi tranzitivitate. Ea parcurge acest drum de la un capăt la celălalt, de la poezie la antipoezie. Şi asta cu o implacabilă hotărâre.

---

[246] Într-un articol din *Gazeta* (1937): „Este adevărat că, de la *Plumb*, Bacovia s-a dovedit mereu drept un talent declinant" şi „Din *Comedii în fond*, constatăm, ca şi după lectura *Scânteilor galbene* şi *Cu voi...*, istovirea lirismului bacovian" (v. Vladimir Streinu, *Poezie şi poeți români*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983, p. 256).

[247] „Putem vorbi la Bacovia de un veritabil antisimbolism. La un capăt al poeziei lui se produce o dezintegrare a limbajului prin sincopă, prin recurgerea la forme voit prozaice şi nearticulate. La un altul, poetica simbolistă este supralicitată şi uneori compromisă prin patetism. Peste tot simțim rictusul, nuanța de sarcasm a vocii ori un fel de a monta imaginile ce indică – într-o manieră excesivă sau într-una cu intenție nulă – parodia simbolismului decadent. Poezia a fost împinsă pe nesimțite spre polii ei: unul este proza, banalul limbii comune; altul este poza, limbajul emfatic, convenția exacerbată. Între proză şi poză se consumă însă la Bacovia nu numai aventura simbolismului, dar şi a antipoeziei" (Nicolae Manolescu, *George Bacovia*, în *Scriitori români* (dicționar), Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1978, p. 48.

VIAȚA ŞI LITERATURA. Citită în etapele devenirii ei fireşti (urmărind, aşadar, desfăşurarea cronologiei reale şi făcând abstracție de configurația contradictorie a volumelor premergătoare *Stanțelor*), opera bacoviană este produsul unei conştiințe estetice de o surprinzătoare consecvență. Ea pare rezultatul unei acțiuni cu țintă unică, de constituire a unui singur mare text, chiar dacă sincopat, fragmentar, în acelaşi timp al vieții şi al literaturii. Poezia şi proza sunt, în cuprinsul acestei opere, nu atât genuri distincte, diferențiate prin specific, cât forme aflate la libera alegere a scriitorului, spații complementare prin care circulă aceleaşi teme şi motive obsedante. Subiectul uman pe care ni-l restituie părțile componente ale operei îşi dobândeşte integritatea treptat, sfâşiat între regimul paroxistic al funcționării sale psihologice şi o mereu visată, râvnită stare de normalitate. Simbolismul (mai ales în varianta sa manieristă, emfatică) satisface tropismele nevrotice ale eului. Discursul tranzitiv la care se ajunge în final e lucid, cinic, abulic. Odată cu înaintarea în vârstă şi în experiența limbajului poetic, nevroza se preschimbă în placiditate, cuvântul poetic devine pur şi simplu cuvânt, versul cedează locul notației poetice. Transcendența simbolului impersonal şi ezoteric e părăsită în favoarea unei ontologii a realului asumat pe cont propriu, cu o rece detaşare de observator, de la nivelul său cotidian până la cel politic. Individualitatea subiectivă ce prezidează universul *Plumbului* va fi înlocuită, încetul cu încetul, de o individualitate generală, biografică, fascinată de transparență, deşi bruiată de propria sa manifestare discontinuă.

Temele, motivele, fantasmele poeziei bacoviene nu se schimbă. Ele sunt date de la bun început. Se schimbă viziunea tehnică, percepția, relația conştiinței cu realul. Dar zona existențială pe care textul o absoarbe şi o filtrează necontenit, până la disoluție şi epuizare, e limitată şi monotonă prin propria sa natură, ea aparține vieții comune, anodinului cotidian, stereotipiei actelor universale ale ființei umane. Cadrul meteorologic e peste tot fundamental. Ploaia, ninsoarea, noaptea, toamna, iarna se repetă la nesfârşit şi marchează cu fenomenalitatea lor negativă totul: târgul, oraşul, strada, piața, parcul, câmpul, dar şi sensibilitatea, privirea, auzul, mintea, nervii celui care scrie. Dincolo de obiecte şi fenomene sunt pustiul,

haosul, deriziunea. Esența lumii e perisabilitatea, sensul ei vidul, nimicul. Şi asta atât la nivel metafizic (în *Plumb*), cât şi la nivel biografic şi social (în *Stanțe*). Din lumea bacoviană nu se poate fugi. Ea e o lume închisă prin determinism cosmic sau politic. Evenimentul fundamental, modificator lipseşte. Viitorul e o utopie. Singura certitudine a acestei lumi e materialitatea ei presantă („Şi tot mai aproape-i al vieții real"), paralizantă („Şi mintea de zgomot nimic nu-nțelege"), impregnată de spectrul morții („Viața-i melodie funerară").

Spuneam mai înainte că temele, obsesiile, motivele poeziei lui Bacovia sunt date. În primul rând cele esențiale, care au putut fi preluate din arsenalul simbolist, fără a fi cu adevărat simboliste. Viața, erosul, moartea, singurătatea, stereotipia existenței, tristețea, uitarea, timpul, veşnicia, visul sunt teme eterne ale poeziei. La fel, nici amurgul, aşteptarea, casa, somnul, durerea, depărtarea, sfârşitul, gândirea, iarna, noaptea, nimicul, ninsoarea, oraşul, ploaia, plânsul, rătăcirea, strada, toamna, umbra nu pot fi considerate nişte achiziții specific simboliste. Unele vin din romantism, altele sunt date imanente ale sensibilității moderne. La Bacovia, toate aceste nuclee tematice rămân constante de la un capăt la altul al poeziei sale.

În legătură cu dosarul, de acum înainte încă multă vreme deschis al poeziei bacoviene, o ultimă remarcă necesară: clasarea lui se va produce cu siguranță abia după consumarea ultimelor avataruri ale postmodernismului românesc, fără a-l considera, fireşte, pe Bacovia un scriitor postmodern[248]. Ciudat e că aproape niciunul dintre poeții optzecişti

---

[248] Deşi constată că Bacovia „a parcurs traseul tranziției de la modernism la postmodernism", într-o foarte interesantă postfață, *Bacovia – un model al tranziției*, la volumul *G. Bacovia – Poezii. Proză*, Editura Minerva, Bucureşti, 1987, Ion Bogdan Lefter îi retrage, totuşi, poetului calitatea de scriitor postmodern. În discuție e ultimul Bacovia, cel din *Stanțe şi versete*, care „a ajuns aici prin eliminarea treptată din text a unei serii de constante de limbaj modernist. Ce n-a mai reuşit să facă a fost o revizuire [...] a statutului eului poetic în funcție de trăsăturile modelului către care se îndreptase". Lipsind „pasul decisiv al rebiografizării vocii «naratoare» din poezie", potrivit opiniei criticului, Bacovia a ratat şansa de a fi primul nostru postmodernist. Aşa ceva nici n-ar fi fost posibil – ni se sugerează mai departe – cu un poet al cărui principiu de construcție e fragmentarismul. Marele merit al acestui Bacovia, din *Stanțe burgheze* şi postume, „rămâne orientarea către scriitura directă, antimetaforică".

de astăzi nu şi-l revendică, în ciuda flagrantei sale actualităţi, mai ales la nivelul limbajului poetic şi al asumării biografice[249]. Dar poate că pentru a-l descoperi pe Bacovia e nevoie mai întâi de un ocol prin poezia americană contemporană. Cu câţiva ani înainte de debutul optzeciştilor, Ion Caraion a înţeles acest lucru. Tot ce s-a scris mai curajos şi mai interesant în materie de actualitate bacoviană se află în *Sfârşitul continuu*[250].

Însă în 1977, când apărea eseul lui Caraion, postmodernismul era la noi un concept ca şi necunoscut, iar Bacovia s-a putut revela atunci cel mult ca un teribil de singular poet modern, sincronizat involuntar cu marile mişcări poetice ale secolului (simbolism, dadaism, imagism, expresionism, futurism, obiectivism etc.). Sincronizarea aceasta putea părea involuntară şi ea chiar aşa a şi fost percepută, uitându-se de faptul că filogeneza repetă ontogeneza, nebăgându-se în seamă adevărul că prin evoluţia liricii lui Bacovia poezia modernă îşi recapitulează pas cu pas propriile avataruri, consumate spectaculos şi în cele din urmă falimentar într-o ultimă poetică a tăcerii şi paraliziei semantice.

Tipologia caracteristică pentru evoluţia poeziei de la 1800 încoace se regăseşte perfect ilustrată în lirica lui Bacovia. Un *simbolist eretic*, dublat de o *conştiinţă tranzitivă* cu evidente *apetenţe ludice*, acesta e autorul *Plumbului* şi al *Stanţelor burgheze*. Chiar dacă aflate uneori în stare de fuziune, fiecare dintre cele trei trăsături devine dominantă într-o perioadă sau alta a creaţiei sale. Şi nu e vorba numai de perioade determinabile cronologic, ci şi de zone, motive, subiecte care-i impun poetului o anume atitudine stilistică. În orice caz, un lucru e cert: Bacovia începe prin a fi un simbolist de o factură aparte, pentru a ajunge, spre finalul vieţii, de la volumul *Stanţe burgheze* încolo, la o poezie tranzitivă, apăsat biografică, vădind o asumare inclusiv politică a existenţei imediate.

---

[249] Apartenenţa unei părţi a poeziei generaţiei '80 la bacovianism a fost sesizată de acelaşi Ion Bogdan Lefter: „În sfârşit, pentru ultimele noastre serii de autori, Bacovia premerge solitarismul antimetaforizant aproximat de Petre Romoşanu, Mariana Marin sau Ion Mureşan, varianta auster-«realistă» din versurile lui Matei Vişniec şi – prin *Stanţe* – experimentele de stranie concentrare din poezia lui Călin Vlasie" (*op. cit.*, p. 242). În altă parte mai sunt amintite numele lui Mircea Cărtărescu, Liviu Ioan Stoiciu, Alexandru Muşina.

[250] Ion Caraion, *Bacovia – Sfârşitul continuu*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977.

CELE DOUĂ FEȚE. Bacovia, poetul începutului de secol XX, e un creator cu o dublă (triplă, după opinia mea) identitate. Faptul acesta l-a înțeles Tudor Vianu, cu toate că intuiția sa nu e dusă până la capăt şi procesul progresiv de tranzitivizare a poeziei bacoviene nu e remarcat. într-un articol din 1946, intitulat *Bacovia în ediție definitivă*, ocazionat de apariția în 1944, la Editura Fundațiilor, a volumului de *Opere*, Tudor Vianu face câteva observații deosebit de importante pentru înțelegerea conflictului care opune maniera simbolistă aspirației spre denotație şi tranzitivitate:

> Printre procedeele artistice ale lui Bacovia mi se pare a distinge două îndrumări, despre care n-aş spune că sunt succesive, pentru că ne lipseşte o cronologie a poeziilor sale, dar care se leagă, totuşi, de câte un alt moment al evoluției noastre lirice mai noi. Unele din versurile lui Bacovia se asociază în configurații decorative, stilizate, cu o largă întrebuințare a refrenului, amintind de Macedonski [...]. Este un moment în care poetul lucrează prin generalizarea unei singure impresii artistice, procedeu folosit de atâtea ori de Macedonski în *Rondelurile* sale [...]. Poetul se exprimă într-un material de impresii artistice, ca cele pe care i le împrumută poezia vremii, cu parcurile, statuile şi havuzurile ei. Apoi limba poetului este acum aceea a primului simbolism românesc care, cu *solitar*, *funebru*, *secular*, *sinistru*, *hidos*, *carbonizat*, *lugubru*, *barbar*, *satanic*, *sumbru* etc., exprimă nu numai genul impresiilor care l-au urmărit mai cu dinadinsul, dar şi participarea lui la o lume a cărților şi a culturii. Când se va stabili cronologia poeziilor lui Bacovia se va vedea că prima lui formă e a unui poet mai estet, mai livresc, mai dependent de modele.
>
> A doua îndrumare a tehnicii lui Bacovia tinde către o individualizare a impresiilor, stând într-un anumit contrast cu stilizările observate mai înainte [...]. Tendința de a zugrăvi tablouri simetrice, construite, raționalizate este depăşită acum. Poetul doreşte să noteze senzația sa nemijlocită, ingenuă şi dureroasă. Forma se dezorganizează în această

> aspirație către imediat, aşa încât nu odată asistăm la o frângere a ritmului [...]. În această nouă configurație limba se schimbă nu numai prin limbajul mai familiar care primeşte şi unele provincialisme, dar şi prin toate acele împerecheri de cuvinte ale vorbirii curente[251].

Pentru a-şi susține afirmațiile, Vianu citează versuri din poeziile *Decor* (1904), *Amurg violet* (1899), *Amurg antic* (1902), specifice primei modalități, şi din *Amurg de toamnă* (1913), *Nocturnă* (1899), *Note de toamnă* (1916), *Nervi de primăvară* (1905), *Spre toamnă* (1912), *Cuptor* (1906), *Requiem* (1944), şi iarăşi *Nocturnă* (apărută direct în volumul *Scântei galbene* din 1926), specifice celei de-a doua modalități. Cele două „îndrumări" sunt, după cum se vede, mai degrabă succesive, deşi dacă poezia *Nocturnă* („Stau..., şi moina cade, apă, glod...") e scrisă într-adevăr în 1899[252], atunci premisele celei de-a doua modalități pot fi identificate încă de timpuriu.

Unitatea stilistică a volumului *Plumb* vine adeseori în contradicție cu unitatea sa tematică. La o analiză atentă putem descoperi aici mai multe tipuri de structuri generative. Dominantă e, fără doar şi poate, structura simbolistă, aşa cum o caracterizează Tudor Vianu: muzicalizarea discursului prin obsesiva întrebuințare a refrenului, stilizarea până la nerecunoaştere a impresiei imediate, abundența de imagini decorative, recursul la epitetul neologistic, convențional, general, de factură livrescă. Observația lui Tudor Vianu că în prima fază a creației sale Bacovia e un poet „mai estet, mai livresc, mai dependent de modele" mi se pare esențială. Am însă impresia că demersul poetului e mai degrabă unul negativ. El nu se supune necondiționat normei poetice simboliste, ci o discreditează dinăuntru prin suprasolicitare. Simbolismul lui Bacovia e de fiecare dată excesiv, iar faptul că în poezia sa descoperim la tot pasul reminiscențe din

---

[251] Tudor Vianu, *G. Bacovia în ediție definitivă*, în *Scriitori români*, vol. III, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, pp. 388-390.

[252] Cum afirmă Agatha Grigorescu-Bacovia în *Bacovia. Poezie sau destin*, ed. a II-a, Editura Eminescu, Bucureşti, 1972.

lirica simboliştilor noştri minori ne arată cu precizie amploarea acestui exces.

Redundanța, hipersemnificația, inflația semantică țin de condiția normală a poeziei bacoviene din faza sa simbolistă. Artificialitatea stărilor şi a conduitei eului liric sunt căutate acum cu fervoare. Totul în cuprinsul unor structuri fono-sintactice perfect matematizate, excluzând orice tresărire de spontaneitate. Poemul devine o maşinărie diabolică cu funcționare programată, provocatoare de efecte psihologice distonante. Simbolismul lucid, profund cinic, calculându-şi milimetric efectele, al acestui Bacovia, ne face să ne gândim la Poe şi Baudelaire, iar nu la Verlaine. Sugestia, câtă există, nu favorizează visarea, ci o interzice. Nimic nu îndreptățeşte melancolia, nostalgia, iluzia vreunei transcendențe, ca la minorii mai înainte citați. Scopul lui Bacovia nu este dezvoltarea, detalierea discursivă a mesajului, ci continua lui ranforsare prin repetiții paroxistice.

Vocabularul, procedeele simboliste sunt exhibate cu insistență. Unele cuvinte (cu funcție de motive) sunt reluate obsesiv în contexte şi ele repetate. Laitmotivul, refrenul sunt elemente constante de construcție. Legea fundamentală a acestei poetici e recurența, iar efectul ultim, uzura formelor aduse în joc. Ceea ce-l interesează pe Bacovia e să epuizeze un tip de limbaj dat, tocindu-i până la monotonie relevanța, conducându-i implicațiile până la ultimele lor consecințe şi făcându-l, în cele din urmă, impracticabil.

În planul semnificației, urmările acestei poetici paroxistice constau în demonizarea realului şi a individualității. Realul e perceput agresiv, obiectele, fenomenele naturale sunt receptate ca nişte forțe malefice. Subiectul uman reacționează la orice stimul prin retragere în solitudine, în nevroză şi nebunie. Ceea ce nu înseamnă însă şi o retragere din lume. Realul nu se derealizează, el devine cu atât mai acut şi mai insuportabil. E monoton, e maladiv, e mortifiant, însă el nu-şi depăşeşte tiparele sale cotidiene, contingente. El poate deveni metaforic, dar îşi refuză conceptualizarea. Nu cred că putem vorbi aici nici măcar despre o

transcendență goală. Bacovia nu are aspirații. El e departe de Mallarmé. Anularea materialității lumii, purificarea limbajului de concretețea sa uzuală sunt procese care nu-l interesează. Dimpotrivă, există la Bacovia o enormă fascinație a imediatului, a socialului şi a fenomenalității lumii materiale. Cu o astfel de obsesie e dificil să te înscrii între limitele poeticii simboliste. Ceea ce se vede, se simte încă din volumul de debut. Încă de acolo poetul caută o ieşire spre real şi spre un limbaj al detaliului şi al denotației. Căutarea aceasta va căpăta anvergură în volumele ulterioare. Contradicția internă a naturii sale, care ezită între intranzitivitatea simbolistă şi enunțarea directă a unui adevăr scutit de transcendență, nu este în continuare foarte evidentă, şi aceasta datorită modului cel puțin ciudat în care Bacovia înțelege să-şi alcătuiască volumele.

Astfel privind lucrurile, despre un Bacovia simbolist nu se poate vorbi decât în legătură cu primele sale două volume, *Plumb* şi *Scântei galbene*, ceea ce s-a şi întâmplat, după cum ştim, cu aproape toată critica noastră. Considerate mult inferioare valoric, volumele *Cu voi...* şi *Comedii în fond* au fost discutate din aceeaşi perspectivă ideatică şi stilistică impusă de primele două cărți, ca şi cum aceasta ar fi fost devenirea reală a poetului, spre o implacabilă involuție. Or, timp de 20 de ani, din 1926 până în 1946, poezia bacoviană se află într-o lungă perioadă de tranziție în care simbolismul rezidual coexistă cu poetica antisugestiei, manierismul formelor cu dezorganizarea sintactică, pastişa eminesciană cu notația de factură expresionistă. Aceste culegeri excelează prin caracterul lor compozit, contradictoriu, impur, dar asta nu înseamnă că ele ar fi mai puțin construite decât primele două. Tehnica e aici una a *bric-à-brac*-ului. Bazarul formelor şi al limbajelor se poate şi el constitui într-un model structural. Ironia şi autoironia, parodia şi autopastişa sunt dimensiuni dominante. Aproape totul e relativizat, discreditat, aruncat în derizoriu: forme, motive, imagini, principii, convingeri. Ideea de realizare formală perfectă dispare odată cu ideea de profunzime. Poemele se dezagregă într-o rostire cu tot mai multe puncte de suspensie, din ce în ce mai eliptică sau, dimpotrivă, reiau, simulând naivitatea, ritmurile altora, în jocuri parodice ce fac imediat vizibile poncifele tradiției.

PURGATORIUL IRONIEI. Între poeziile citate de Tudor Vianu ca reprezentative pentru mişcarea de individualizare a impresiilor se află şi o *Nocturnă*, publicată direct în volumul din 1926, *Scântei galbene*:

Clar de noapte parfumat,
O grădină cu orizontul depărtat...
Şi în somn, pe banca veche, cugetări se contrazic,
Greierul zimţează noaptea, cu nimic.

Cum te-am aşteptat...
Totul a trecut –
Luna pare, în oftat,
Un continent cunoscut.

Aici e frumos aranjat
Orice fir:
Veacurile-au stat
Un oraş, pe vale, – suvenir.

Clar de lună parfumat,
O grădină cu orizontul depărtat...
Şi în somn, pe banca veche, tot mai mic...
Greierul zimţează noaptea, cu nimic...

Poezia e ironică la toate nivelurile, începând cu rima şi terminând cu tema adusă în scenă. Retorica e variabilă, versurile marchează un stadiu destul de avansat al eliberării prozodice, deşi unităţile strofice rămân egale. Finalurile de vers au o nuanţă evident non-simbolistă, în afara oricărei valori paronomasice. Perechile „contrazic/nimic"; „aşteptat/oftat"; „aranjat/stat"; „fir/suvenir" par scoase din arsenalul de mijloace al cupletelor comice şi satirice. Nimic care să contribuie la muzica interioară a poeziei. Nimic obscur, sugestiv, incantatoriu, nici în structura poeziei,

nici în lexicul ei. Păstrată încă, prin chiar versul liminar cu valoare sinestezică „Clar de lună parfumat”, convenția simbolistă e imediat descalificată prin prozaismul enunțului „o grădină cu orizontul depărtat...”. Mai departe, unele motive admise prin tradiție ca poetice: „greierul”, „luna”, „natura” sunt prezentate în contexte care le invalidează această calitate: „Greierul zimțează noaptea, cu nimic”, „Luna pare, în oftat, / Un continent cunoscut”, „Aici e frumos aranjat / Orice fir”. Posibilul mister al nopții e redus la banalitate. Ideea de aranjament aduce cu sine ideea de artificiu. Natura şi-a pierdut naturalețea.

Tema poeziei e aşteptarea erotică. O temă pe care Bacovia nu se sfieşte s-o compromită încă o dată. Dar procesul acesta al descalificării prin ironie a propriilor motive de mare profunzime e mai vechi. Ne putem aminti versurile cu care începe poezia *Vae soli*, din 1916: „Te voi aştepta într-o zi sau într-o noapte oarecare / Pentru ca să văd dacă pot să mai am vreo preocupare”, unde echivalarea aşteptării iubitei cu o îndeletnicire practică aruncă sentimentul erotic în derizoriu.

În cazul de față, se întâmplă însă altceva. Aşteptarea există, dar ea nu produce niciun fel de emoție în planul trăirilor interioare. Suntem departe atât de *Sara pe deal*, cât şi de *Lacul* lui Eminescu. Nici bucurie, nici frustrare. Afectul e absent. Cu toate că şi aici sensul ultim, indirect al poeziei e acelaşi: „în zadar suspin şi sufăr”. Dar contextul e înregistrat neutru, cu indiferență. Valorizările sunt cel mult ironice. Tema e introdusă în poezie prin intermediul celor mai prozaice enunțuri: „Cum te-am aşteptat / Totul a trecut”. Eul liric are o prezență extrem de discretă. El poate fi cel mult bănuit în versul „Şi în somn, pe banca veche, cugetări se contrazic”, care descrie alegoric deliberarea interioară (contradicția dintre îndoială şi speranță) a celui care aşteaptă. Dar şi asta se petrece în somn, într-un fel de hipnoză. Reluarea versului în ultima strofă în varianta „Şi în somn, pe banca veche, tot mai mic...” ne arată un subiect uman care-şi reduce prezența, îşi pierde sensul, dispare. Nu întâmplător în finalul poeziei „mic” rimează cu „nimic”.

Vorbeam despre procesul de tranzitivizare a limbajului. Cum se vede, deocamdată el trece obligatoriu prin purgatoriul ironiei. Prozaizarea

expresiei nu are însă o funcție directă, proprie, ci una distructivă, de subminare a poeticii reflexivității. În cele două versuri comentate mai înainte se poate însă descoperi şi altceva: trecerea individualității poetice de la condiția sa emfatică, dedublată, metaforică la starea de om comun, contingent, pentru care transcendența expresiei nu mai reprezintă nimic, de vreme ce el a renunțat la vechile sale măşti.

PRINCIPIUL TRANZITIV AL *STANȚELOR.* Dacă universul tematic al poeziei bacoviene nu se schimbă fundamental de la *Plumb* la *Stanțe şi versete*, înseamnă că drumul de la simbolism la tranzitivitate n-a fost întâmplător şi nici rezultatul unor decizii arbitrare ale poetului. Drumul acesta a fost un drum al vieții. Poetul a îmbătrânit, s-a devitalizat, poezia sa a devenit mai uscată, mai descărnată. Izomorfismul acesta nu are însă nicio legătură cu valoarea. Prozaizarea poeziei bacoviene nu este un rezultat al anemierii talentului. Ea apare din chiar codul genetic al propriei sale existențe. Căci există un program intern, secret al limbajului poetic bacovian care-i pretinde să-şi străbată întinderea de la excesul de sens la tăcere. Poezia, inspirația, talentul sunt obligate să se supună acestui limbaj. Nu e deloc adevărat că *Stanțe burgheze* nu fac altceva decât să consemneze „dezarticularea logică a gândirii poetului”[253], epuizarea sensibilității, memoria sa afazică. Observația că substanța acestui volum e una arbitrară şi incongruentă, supusă unui spirit al destructurării, nu se susține. Câteva poeme se desfăşoară într-o perfectă articulare sintactică, propoziție cu propoziție. Chiar şi coeziunea lor semantică e una dezvoltată clasic, moment cu moment, ceea ce nu se întâmplă în multe poeme simboliste. Câteva exemple: *Sic transit*, *Antrenare*, *Toamnă în târg*, *Vizită*, *Perpetuum mobile*, *Glossă*, *Boemă*. Cel puțin acest ultim poem e unul dintre cele mai clare şi mai precise pe care le-a scris vreodată Bacovia:

Se aşeza să ningă –

---

[253] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 391.

Ningea.

Doream,

Sunt ani de-atunci,

Să te-ntâlnesc

La

sfârşit de stradă

Ce dă în câmp.

Îmi părea

Că tu eşti mai frumoasă

Iarna.

Doar corbii spuneau

Că stai acasă

Cu vreun prieten.

Reintram în târg.

Zăpada licărea

Electric

Pe fereastra ta.

Se ducea o noapte.

Citeam

Ca în nopți de iarnă.

Descoperim aici aceeaşi temă a aşteptării frustrate pe care am întâlnit-o şi în *Nocturnă* („Clar de noapte parfumat...”). Dar perspectiva e una evocatoare. Poezia îmbracă aspectul unei reconstituiri. Există însă şi un prezent: cel al scrierii/amintirii („Sunt ani de-atunci”) care implică şi regret şi resemnare în fața trecerii timpului. Discursul poetic se alcătuieşte din imagini anamnetice, derulate calm, sincopat, fără ezitări, cu o exactitate nespecifică funcționării memoriei. Ceea ce înseamnă că totul e lucrat cu precizie, începând cu însăşi dispunerea în pagină.

Incipitul poemului este şi o operație de constituire, în linii mari, obişnuit meteorologice, a cadrului. „Se aşeza să ningă” e o consemnare statică, implicând însă şi caracterul durabil, consecvent al manifestării fenomenului. Urmează aserțiunea simplă, seacă, relativ dinamică: „ningea”.

Limbajul este lapidar, situat undeva între concret şi abstract, strict denotativ.

Între procedeele specifice unei poetici a imaginilor lexicale figurate nu putem reţine decât metafora-epitet „zăpada licărea electric”.

Situarea iniţială în spaţiu a celui ce se revede personajul împrejurării evocate nu e afirmată în niciun fel, dar ea poate fi dedusă odată cu apariţia versului „Reintram în târg”. Peisajul –esenţializat şi emblematic, „bacovian” – capătul unei străzi la marginea câmpului năpădit de corbi, este, de asemenea, dedus din propoziţiile care-l înglobează în drumul lor comun spre comunicarea aspectelor erotice considerate de primă importanţă. Erosul e sfâşiat aici între o dorinţă (aceea de a întâlni femeia iubită în locul din care e privită ninsoarea) şi o presupunere (aceea că ea se află acasă, cu altcineva).

Între propoziţiile, frazele succesive ale textului apar falii de sens. Toată tensiunea estetică vine din vibraţia acestor goluri bine ascunse, greu sesizabile sub scurgerea egală, directă, confesivă, normală (ca şi cum propoziţiile ar deriva una dintr-alta), a comunicării. Între primul vers şi reintrarea în târg se consumă dorinţa, aşteptarea, amintirea frumuseţii hibernale a iubitei care nu vine, prezumţia faptului că ea îşi petrece timpul cu altul (ceea ce – bizar – pare să nu deranjeze!). Efectele acestor stări de tensiune nu se văd. Textul se derulează fără a distinge importanţa vreunui gest, a vreunei acţiuni.

„Zăpada licărea electric pe fereastra ta” e cea mai „nervoasă” propoziţie a întregului. Reîntorcându-se spre propria locuinţă, îndrăgostitul frustrat a trecut pe la casa iubitei. Ce se află dincolo de fereastră? Fereastra e un ecran de absolută separaţie, un element opac interpus între cei doi factori ai posibilului cuplu. Motivul ferestrei e vechi. Bacovia îl păstrează aşa cum l-a „conotat” odinioară, înainte de 1900. Versul următor ne vorbeşte despre o noapte de veghe. În final, din realul ca întotdeauna dezamăgitor se trece la lumea compensatoare a cărţilor.

Textul acesta este expresia unei conştiinţe umane care nu mai acordă funcţii valorice aspectelor lumii. Toate par să fie de egală valoare. Actele, stările se înlănţuie ca şi cum ar prezenta aceeaşi semnificaţie. Sintaxa

însăşi e constituită din câteva structuri invariabile. Ne aflăm deja în domeniul unei sintagmatici a existenței. Orizontul metafizic, simbolic a dispărut. Eul şi-a asumat condiția reală. Transfigurarea, dedublarea, autoironia, lipsesc. Lumea e o suprafață. Misterioasă însă şi aceasta.

Titlul poeziei e, cum se întâmplă cu multe texte din *Stanțe burgheze* şi *Stanțe şi versete*, arbitrar. *Boemă*? Poate că tocmai boema e un mod de a trăi în care viața e concepută ca o continuă deschidere spre orice, în care toate au aceeaşi importanță şi relativitate, în care semnificația actelor umane nu se mai ierarhizează.

Mai este de consemnat şi puritatea aproape abstractă a vocabularului, deplina tranzitivizare a enunțurilor. Dar şi obscuritatea acestora! Urmare a utilizării elipsei şi a juxtapunerii. Viața e asumată la nivelul său cotidian. Cuvintele, expresiile, aparțin şi ele comunicării comune: „Se aşeza să ningă", „sunt ani de-atunci", „Stradă ce dă în câmp", „Se ducea o noapte".

O ciudățenie a acestei poezii rezidă în faptul că „ninsoarea", „strada", „câmpul", „corbii", „fereastra", „zăpada", „iarna", „noaptea", „lectura" sunt vechi motive, care nu mai au însă acelaşi sens, deşi suntem martorii unei evocări a trecutului. Nici subiectul liric nu mai e acelaşi. O mutație fundamentală s-a produs, nu numai la nivel de limbaj, ci şi de viziune. Banalitatea lumii a fost acceptată în toată nuditatea ei. Poezia a devenit mai umană, mai firească, mai simplă. Simplitatea poeziei *Boemă* e calculată. Complicația ei se ascunde sub multe straturi de aparent *déjà vu.* Un alt Bacovia ne întâmpină aici.

Un Bacovia care pare însă mai greu de acceptat, mai dificil. Şi asta nu numai pentru că, tipologic vorbind, nu există în poezia românească un model preexistent de care el să poată fi apropiat, ci şi din cauza caracterului oarecum ermetic al *Stanțelor* înseşi. Cu toate că mult mai directă şi mai deschisă spre problemele imediate ale vieții, această poezie eliptică şi uneori de-a dreptul stenografică poate da senzația unei obscurități sporite în raport cu poemele de factură simbolistă.

Uneori în ciclul stanțelor versificația este nu doar stângace, neglijentă, mimetică, ci de-a dreptul şcolărească. Putem vorbi, într-adevăr, despre o pierdere totală a capacității de versificare, deşi faptul acesta n-a fost un

accident, ci s-a întâmplat de la sine, printr-o e/involuție naturală în paralel cu apariția unei noi poetici. Aceasta e o manieră antiprozodică şi antieufonică, scuturată de podoabele figurilor, însă întemeiată pe rigori sintactice şi enunțiative inedite, fără un precedent în poezia noastră, nici măcar în cea de avangardă, ceea ce face din Bacovia un pionier al unui tip de limbaj poetic abia astăzi pe deplin constituit. O comparație a distanței care separă volumul *Plumb* de ciclul *Stanțelor* cu evoluția lui Eugenio Montale de la *Oase de sepie* (1920-1927) la *Caiet pe patru ani* (1973-1977) s-ar putea, de asemenea, dovedi revelatoare. Montale este, şi el, inițial un poet ermetic şi obscur, pentru a deveni, spre sfârşitul vieții, un tranzitiv şi un prozaizant. Trebuie oare din acest motiv să-l acuzăm şi pe el de sterilitate?

SCURTE CONCLUZII. A privi ca pe un fenomen degenerativ lenta dar hotărâta desprindere a poeziei lui Bacovia de canoanele semanticii muzicale simboliste şi a vedea un regres în efortul poetului de achiziționare a unui nou limbaj, direct şi „realist", care pune accentul pe valorile topice, literale şi denotative ale comunicării estetice înseamnă a nu înțelege miza de o viață a scrisului său. Între livrescul atitudinilor lirice artificiale, paroxistice, din primele două volume şi naturalețea biografică a discursului său din *Stanțe* se măsoară, cum am mai spus, un drum care este al poeziei (post)moderne însăşi. Un drum cu o finalitate care nu îl interesează pe Bacovia în aspectele sale tehnice, procedurale. În cazul lui, voința inovației şi a experimentării sintactice e pur şi simplu un reflex al existenței care nu-şi mai găseşte altfel cuvântul. E căutat cuvântul propriu, cuvântul just, singurul în măsură să spună ceva autentic despre experiența psihică şi biologică a bătrâneții, despre noua lume românească postbelică, despre eşec, absența speranței, resemnare, singurătate, memorie, paralizia treptată a puterilor de semnificare şi presentimentul morții. Abia acum se poate vorbi despre o totală indistincție între poezie şi existență. Dar chiar şi înainte, în prima parte a creației sale, Bacovia e un poet la fel de lipsit de biografie. Tocmai *Stanțele* ne arată că biografizarea poeziei nu înseamnă pentru el o introducere a datelor civile imediate în

text. Viaţa lui exterioară nu există. Tot ceea ce există sunt senzaţiile, percepţiile, stările de spirit, nervii, sentimentele, raţionamentele.

Şi toate acestea par făcute să ajungă într-o carte. Bacovia nu-şi poate concepe altfel viaţa, decât ca pe o secreţie a condiţiei sale de poet. Viaţa e dată pentru a fi scrisă. Altfel, „oricine orice au trăit, nimic nu rămâne". Există însă mai multe moduri poetice de a(-ţi) descrie viaţa. Bacovia le descoperă pe rând şi străbate implacabil stratificarea lor, „greşindu-şi" mereu cărţile, încurcând şi amestecând registrele într-o devenire atât de liberă şi neaşteptată în raport cu datele simboliste iniţiale, că ea a putut părea suspectă, neesenţială, improprie chiar. Or, tranzitivitatea poeziei bacoviene e o calitate a poeziei care se scrie azi, în lume. Ceea ce schimbă fundamental toate datele problemei.

7. Robert Frost **şi** poezia ca „prim**ă** form**ă** a în**ţ**elegerii"

SITUARE GENERALĂ. O voinţă de totală simplificare a poeziei, de la teme la limbaj, prin regăsirea unei formule care să facă din ea un mijloc de „clarificare a vieţii" descoperim în poetica lui Robert Frost. Considerat de unii critici americani de vază un scriitor tradiţionalist, idilic şi campestru, Frost pare să satisfacă prea puţin noile exigenţe artistice ale poeziei moderne. Incompatibil cu Eliot şi Pound, insensibil la căutările experimentale ale poeţilor cu care a fost contemporan, el este într-un anume sens un creator mai conservator decât Whitman, un urmaş direct al lui Wordsworth, cel care, la începutul secolului trecut, privea cu mefienţă avantajele industrializării şi ale trecerii la o civilizaţie a urbanului.

De Wordsworth îl apropie pe Frost şi o altă trăsătură: voinţa de a scrie o poezie care să nu se rupă de limba oamenilor obişnuiţi, de esenţele elementare ale vieţii zilnice. Poezia se identifică în viziunea lui Frost cu „prima formă a înţelegerii", definiţie deloc metaforică şi lipsită de acoperire în concretul operei, pentru că această operă poate fi considerată în totalitatea ei şi un fel de tratat de gnoseologie şi morală practică, edificat pe certitudinile bunului simţ. Înţelegerea înseamnă pentru Frost exactitate: „Poemul e complet când o emoţie a găsit gândul care-i corespunde şi acest

gând, la rândul lui, cuvintele care-i convin"[254]. Iată de ce poetul nu ezită să afirme mai departe că rostul poeziei e de „a opri provizoriu dezordinea" şi a limpezi cadrele experienţei umane într-un limbaj întemeiat pe valorile expresive ale limbii comune.

Nu este vorba, fireşte, la Robert Frost, poetul fermier, despre o experienţă umană în general, ci de o experienţă a concretului existenţei, ieşită dintr-un anume spaţiu geografic, ţinutul american al Noii Anglii, în care el şi-a petrecut o bună parte din viaţă. Frost este un poet al naturii, al ocupaţiilor cotidiene de la ţară şi al psihologiei oamenilor simpli. Orice se poate spune despre el, nu însă şi că ar fi un poet bucolic şi pastoral. E doar aparent un descriptiv, deşi percepţia frustă a naturii joacă în poezia sa rolul esenţial.

NATURA ŞI RELAŢIA TRANSPARENTĂ. Unul dintre cei mai buni traducători în româneşte ai lui Frost, poetul Victor Felea, rezumă astfel universul poeziei sale:

> El înregistrează cu o sensibilitate foarte receptivă, şi din imediata apropiere, farmecul delicat sau aspru al fiecărui anotimp, reuşind să-şi conducă cititorul, ca un ghid discret dar foarte sigur, dintr-o imagine concretă în alta, la fel de fericit găsită – de la topirea scânteietoare a zăpezii de pe deal, de la bălţile de primăvară absorbite de rădăcinile copacilor, până la arşiţa soarelui de vară, cu sunetul coasei şi mireasma ierbii cosite; de la frunzele toamnei cu metamorfoza lor inevitabilă, până la serile plăcute de iarnă, cu o plimbare prin satul adormit sau cu un popas lângă o pădure înfrumuseţată de zăpadă. Frost ştie ca nimeni altul să ne transpună în atmosfera ciudată a ţinutului în care a trăit, să ne-o facă familiară; evenimente cotidiene ca repararea unui zid, cositul, mersul după apă la izvor, o plimbare până la păşune, culesul merelor, clipele de răgaz între două treburi etc. sunt

[254] *Apud* Roger Asselineau, *Robert Frost* (présentation et choix de textes), Paris, Éditions Pierre Seghers, 1964, p. 48.

prezentate cu o artă de o mare finețe în care se îmbină strălucirea detaliului concret, magnetismul senzației cu imponderabilul emoției, mireasma şi spiritul locului cu o semnificație umană sau filosofică mai largă[255].

Pot fi citate în sensul acestei prezentări o mulțime de poeme, ca *Mestecenii*, *Păşunea*, *Mergând după apă*, *Bălți de primăvară*, *La coasă*, *După culesul merelor*, *Repararea zidului* etc. Natura sau munca nu reprezintă însă pentru Robert Frost teme poetice în sine, ci elemente legate fundamental de viața omului, care obligă la meditație şi transformarea simplei percepții în idee durabilă. Un poem semnificativ pentru modul în care se instituie în poezia lui Frost relația simțire-gândire, microcosm-macrocosm este *Pustiuri*:

Zăpada cade şi noaptea cade în grabă, în grabă,
pe câmpul pe care-l găsisem în treacăt, hoinar –
şi solul aproape în întregime dispare,
doar fire de pai şi de ierburi răzlețe răsar.

Pădurile pun stăpânire jur împrejur
sufocând fiarele-n vizuina pustie –
sunt prea strein de toate ca să mai pot conta –
singurătatea mă include fără să ştie.

Această singurătate atât de singură de pe acum
va fi şi mai singură pân-a pieri-n înălțime –
alb mai pustiu, mai gol de-ntunecânde zăpezi,
neavând nici expresie şi nici ce să exprime.
Nu mă-nspăimânt de spațiile nelocuite
ce stelele nelocuite le separă virgine –

---

255 Victor Felea, prefață la Robert Frost, *Versuri*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1969, pp. 20-21.

mi-ajung pustiurile dinlăuntrul meu
ca să am de ce mă-nspăimânta, aici, aproape de mine.[256]

Poemul dezvăluie faptul că Robert Frost nu e deloc un poet spontan şi empiric – cum au afirmat unii critici –, ci un constructor subtil şi exact, stăpânul unei riguroase arte a dozării motivelor şi efectelor. Elementele de conținut şi conexiunile logic-afective ale acestei poezii se află într-un perfect echilibru. Ninsoarea şi noaptea se constituie în două mişcări simultane de acoperire a câmpului pe care din întâmplare se află o ființă umană. Dispariția câmpului sub zăpadă face pregnantă prezența pădurilor înconjurătoare, cu animalele lor sălbatice rămase prizoniere în vizuini.

În acest context anulator omul se simte dintr-odată străin de lume şi lipsit de importanță. Apare senzația de singurătate. Dar ea nu e doar singurătatea omului, ci şi singurătatea înălțimilor şi a ninsorii, a culorii albe care se asociază cu pustiul şi golul. E o singurătate gândită, care creşte, se amplifică şi care nu exprimă nimic, care nu are formă. De aceea ea aduce cu sine spaima şi ultima strofă a poeziei se structurează în jurul acestui motiv. Normal ar fi ca spaima să fie provocată de senzația de destrămare a lumii obiectelor apropiate, de imensitatea şi pustietatea cosmosului, a marilor spații nelocuite. Or, ființa umană descoperă în acest context meteorologic ce pare să anuleze certitudinile existenței propriul său pustiu interior, golurile din suflet, şi spaima se declanşează abia din acest punct încolo.

Surprinzător e aici calmul cu care poetul construieşte această ecuație a omului care, înghițit de singurătatea naturii, ajunge să-şi descopere propria-i singurătate. Apoi, să observăm că în subtextul poeziei e schițată şi o idee care ține de morala vieții imediate: omul nu trebuie să se teamă de necunoscutul din afara sa, ci de necunoscutul şi golul din propriul său suflet.

---

[256] În A.E. Baconsky, *Panorama poeziei universale contemporane*, ed. cit., pp. 265-266 (traducere de A.E. Baconsky).

În sfârşit, e aici de admirat modul în care Robert Frost ştie să pună în acord emoţia cu inteligenţa. Poezia pleacă de la senzaţie şi sentiment şi ajunge la judecăţi. Dar ea nu transformă obiectul în simbol, nu face metafizica stihiilor sau a necuprinsului cosmic, ci încearcă să clarifice ceva, o relaţie, un aspect al contactului omului cu o lume care, după cum am văzut, conduce la descoperiri neaşteptate, neliniştitoare. Această operaţie de clarificare e mai importantă decât orice. Deşi Robert Frost vorbeşte în acest poem despre zăpadă, noapte, câmp, pădure, stele etc., el nu este un poet al reprezentării. E în mod fundamental un poet al relaţiei transparente.

Roger Asselineau, unul dintre exegeţii francezi ai poetului, surprinde problema exact:

> Această „textură" logică, cum îi plăcea lui Frost să spună, această disciplină impusă imaginilor şi emoţiilor conferă poeziei sale o claritate exterioară la care el ţinea mult şi care contribuie, de asemenea, la a crea prezentarea sa realistă a lucrurilor. El le lasă obiectelor conturul şi numele. [...] Nu dă niciodată o reprezentare fotografică exactă. Nu urmăreşte niciodată precizia *trompe-l'oeil*-ului [...]. Detaliile accidentale nu-l interesează. Frost este, într-un sens, cel mai puţin simbolic dintre poeţi din cauza acestui loc preponderent pe care îl acordă tot timpul celui mai familiar real[257].

PROPOZIŢIILE-SUNETE. Alte poeme ale lui Frost sunt şi mai puţin lirice – în sensul romantic şi simbolist al termenului –, pentru că ele se bazează pe un mijloc tehnic nespecific poeziei: conversaţia. În poezia lui Frost se dialoghează mult, iar „personajele" sale sunt nişte oameni obişnuiţi care vorbesc obişnuit, fără nicio afectare poetică, mânaţi de sentimente, stări şi necazuri care sunt ale vieţii însăşi în tot ceea ce are ea mai imediat.

---

[257] R. Asselineau, *op. cit.*, p. 52.

Poemul *Moartea zilierului*, de exemplu, e un text care reproduce o discuție dintre doi soți, mici fermieri care abia fac față problemelor cu care se confruntă, ocazionată de întoarcerea neaşteptată la fermă a unui bătrân, muncitor cu ziua, aflat într-o stare de totală epuizare. Dialogul dintre bărbat şi femeie, punctat cu rare elemente de descriere, e de o naturalețe incontestabilă, cum se poate vedea din această secvență:

„Sst! Mai încet” – zise Mary – „să nu te audă.”
„Asta şi vreau: odată şi-odată, s-audă.”

„E frânt. Şi-acum s-a culcat lângă sobă.
Când am venit de la Rowe era aicea, buimac,
Stătea lângă şură, căzut, şi-aproape-adormise;
Era o privelişte tristă şi îngrozitoare.
Să nu râzi de mine – dar nici n-am ştiut cine este,
Nu m-aşteptam să-l revăd – şi e foarte schimbat.
Aşteaptă să-l vezi.”

„Pe unde ai spus c-a umblat?”

„Nimic nu mi-a spus. L-am târât până-n casă,
I-am dat ceai şi am vrut să-l fac să fumeze.
Am voit să-l înduplec să-mi spună pe unde-a mai fost.
El însă numai dădea din cap în tăcere.”

„Ce spunea? N-a scos nicio vorbă?”

„Foarte puține.”

„Puține? Mary, hai recunoaşte:
A spus c-a venit să-mi sape un şanț în jurul fâneții.”

„Warren!”

„Aşa a spus? Vreau numai să ştiu."

„Sigur că da. Ce-ai fi vrut să rostească?
Doar n-o să-l cerți pe sărmanul bătrân
Fiindcă-a-ncercat să-şi salveze, umil, respectul de sine..."[258]

Aici şi în toate celelalte poeme ale sale Frost ştie să valorifice limbajul cotidian în aspectele sale cele mai spontane, în care formulele idiomatice joacă un rol important. Poetul nu valorifică vorbirea zilnică la întâmplare. Există în arta sa o întreagă strategie retorică menită a scoate în evidență „propozițiile-sunete" (expresia e a lui Frost însuşi) din care se compune comunicarea uzuală.

Ca toți marii poeți ai secolului nostru, Frost este, şi el, un teoretician al propriei sale munci poetice. Iată pe ce convingeri se bazează creația sa:

> O propoziție e un sunet în sine în cuprinsul căruia alte sunete numite cuvinte trebuie să fie legate [...]. Propozițiile-sunete sunt entități bine definite. [...] Ele sunt percepute de ureche. Ele sunt adunate de auz din limba comună şi aduse în cărți. Nu cred că scriitorul le inventează. Scriitorul cel mai original numai le culege proaspete din vorbire, unde ele se dezvoltă spontan. Un om este într-adevăr un scriitor dacă *toate* cuvintele sale sunt legate de o propoziție-sunet definită şi uşor de recunoscut[259].

Ceea ce teoretizează Frost aici e o anume organicitate lingvistică a poemului, rezultată din consubstanțialitatea sa cu vorbirea imediată. Vorbirea aparține adevărului vieții, ea şi toate componentele sale, de la cele fonetice la cele semantice, se polarizează pe nervura acestui adevăr utilitar.

---

[258] Robert Frost, *Versuri*, ed. cit., p. 45-47 (traducere de Victor Felea).

[259] *Idem*, *Sentence-sounds*, în vol. *Modern Poets on Modern Poetry*, ed. cit., pp. 50-51.

Propozițiile-sunete ale vorbirii alcătuiesc un repertoriu de formule ce desemnează problemele de viață cu care omul se confruntă zilnic. Poetul trebuie să urmărească şi să rețină tocmai aceste clişee verbale ale existenței colective, cu toată spontaneitatea lor, cu tot insolitul lor. Pe el nu trebuie să-l preocupe cuvintele, ci enunțurile, acele enunțuri gata făcute cuprinse în formule sonore memorabile.

Avem deja un prim element prin care Frost se distanțează de dezideratele poeziei reflexive, cu obsesia sa a unei sugestivități de esență lexicală şi acustică.

Pe de altă parte, ca o nouă diferență, în viziunea lui Frost poetul nu inventează nimic, el restituie ceea ce există deja. Poetul nu deformează limbajul, nu violează sintaxa. El selectează, redistribuie, regrupează tematic valorile de adevăr ale vieții de zi cu zi. Poezia însăşi devine astfel o colecție de adevăruri definite şi uşor de recunoscut.

NEOBIŞNUITUL DIN OBIŞNUIT. Felul în care Frost concepe funcțiile poeziei nu e departe de teoria lui Viktor Şklovski despre insolitare şi de observațiile lui Brecht privind rolul distanțării în artă. Iată ce spune poetul american:

> În literatură este sarcina noastră să-i dăm omului lucrul care-l face să spună: „da, ştiu ce vrei să spui”. Niciodată nu trebuie să le oferi cititorilor ceva ce ei nu ştiu, ci ceva ce ei ştiu şi nu au cuvinte să spună. Trebuie să fie ceva pe care ei să-l recunoască[260].

Ce înseamnă în acest caz procesul de recunoaştere la care ia parte cititorul?

E nevoie să facem în continuare o mică digresiune teoretică, pentru că modul în care Frost defineşte poezia ca pe o formă de recunoaştere a realității nu e suficient de clar. Din ecuația lui lipseşte tocmai distanțarea

---

[260] *Ibidem*.

față de real, atitudinea față de lume a celui care scrie. E limpede că niciun poet nu se poate apropia de realitate oricum. Pentru a putea să vadă cu adevărat lumea, el trebuie să țină seama de aceste constatări ale lui Bertolt Brecht:

> După cum intropatia face dintr-un eveniment deosebit ceva cotidian, distanțarea transformă cotidianul în ceva deosebit. Cele mai ultrabanale fapte pot fi dezbrăcate de caracterul lor plictisitor, dacă sunt prezentate ca şi cum ar avea în ele ceva deosebit[261].

Frost simplifică într-o oarecare măsură lucrurile. Afirmând despre cititor că el e acela care „nu are cuvinte să spună” ceea ce totuşi spune poetul, cântărețul naturii din Noua Anglie uită că pentru a putea să spui trebuie să ştii să vezi. Nu este de ajuns faptul că ai sensibilitatea şi capacitatea de a culege proaspete din vorbire propozițiile vieții cotidiene. Trebuie să şi ştii cum să descoperi ineditul acestei existențe, la urma urmelor, banală.

În acest punct apare problema distanțării, a situării celui care scrie într-un loc de observație pe cât posibil exterior vieții. Distanțarea este un privilegiu al observatorului. Viktor Şklovski făcea undeva distincția dintre „privire” şi „recunoaştere”, arătând că orice stare estetică e rezultatul concretizării acestei distincții. În existența cotidiană recunoaşterea este aceea care face viața banală, plicticoasă, indistinctă, cenuşie.

Privirea, în schimb, înseamnă prospețime, revelație a caracterului inedit al lucrurilor. Privirea e aceea care stimulează imaginația, dar între nişte cadre – cum Frost însuşi o arată – realiste, aparținând aspectelor ipotetice ale existenței contingente. Avem ca exemplu acest poem intitulat *Clipa nemărginită*:

El se opri în vânt şi ce văzu

---

[261] Bertolt Brecht, *Efectul de distanțare*, în vol. *Scrieri despre teatru*, Editura Univers, Bucureşti, 1977, pp. 130-131.

Printre arțari, departe, nu era
Nălucă. Însă martie-i spunea
Să nu se-ncreadă-n gândul său credul.

„Oh, ăsta-i raiu-n floare”, am zis eu.
Şi-ntr-adevăr părea de necrezut,
Dar noi eram tot mai dispuşi să credem
Că flori de mai în martie-au crescut.

Am stat o clipă-ntr-o ciudată lume
în care însumi am sperat prea mult;
Apoi aflarăm taina (şi-am plecat):
Un tânăr fag lucea-n frunzişu-i vechi.[262]

A vedea insolitul lucrurilor înseamnă a descoperi în ele pentru o vreme altceva decât identitatea lor imediată. Privit de la distanță, ascuns într-un pâlc de arțari, un fag tânăr, cu frunzele nescuturate peste iarnă, pare un copac înflorit. Aceasta e doar o impresie, însă impresia aparține prin excelență privirii, ea creează sentimentul ieşirii din timpul fizic.

Multe alte poeme ale lui Frost pornesc de la o primă impresie, pentru a ajunge în final la o percepție clişeizată, la o judecată logică sau la un adevăr moral. Orice recunoaştere confirmă o stereotipie. Însă plăcerea cititorului nu se poate limita doar la atât, cum ne lasă să credem profesiunea de credință a poetului. Pentru ca poezia să aibă un efect, e nevoie ca stereotipiile existenței să fie mai întâi contrazise (insolitate). Cel care are capacitatea de a vedea neobişnuitul în obişnuit e poetul.

S-ar putea, prin urmare, ca handicapul cititorului în fața poetului să prezinte un dublu aspect: cititorul e acela care nu are cuvinte să spună ceea ce simte, dar tot el e şi acela care nu are ochi să vadă, pe o cât mai

---

[262] Robert Frost, *op. cit.*, p. 121.

întinsă gamă de sugestii, ceea ce există. Deficiența e în același timp lingvistică și ontologică.

CONCLUZII. Modul în care Frost concepe funcția poeziei oferă o bună ocazie de a evidenția cel puțin două aspecte generale ale poeziei tranzitive. Ea încearcă să rezolve la modul deliberat problemele moral-estetice ale cititorului comun: îi vorbește acestuia pe înțeles despre lume și încearcă să-i arate ce e de înțeles în această lume.

Lumea avută în vedere e cea obiectivă, indiferent de aspectele ei interioare sau exterioare. Următoarea definiție pe care Bertolt Brecht o dă artei în general pare prea restrictivă pentru întregul domeniu al artei, dar exactă pentru o poezie realistă și dedicată sensibilității colective de tipul celei pe care o promovează Frost:

> Arta este iscusința de a confecționa imagini ale conviețuirii oamenilor care pot genera o anumită simțire, gândire și acțiune pe care vederea sau experiența realității reproduse nu le pot genera cu aceeași intensitate și structură. Privind și cercetând realitatea, artistul furnizează o imagine menită vederii și experimentării și care reproduce simțirea și gândirea sa[263].

Ar trebui poate să adăugăm aici că simțirea și gândirea personală sunt, în cazul poetului tranzitiv, forme care sintetizează ceea ce este caracteristic, deși de multe ori inaparent, în simțirea și gândirea colectivă. Am mai vorbit și în capitolele anterioare despre individualitatea obiectivă promovată de poeții tranzitivi. Robert Frost ilustrează și el acest tip de individualitate.

Dar el este și unul dintre poeții care au avut curajul de a trece la o hotărâtă simplificare a limbajului și temelor poeziei într-o perioadă în care

---

[263] Bertolt Brecht, *Definiția artei*, în *op. cit.*, p. 159.

cuvântul de ordine părea să fie, dimpotrivă, sofisticarea. Să-l ascultăm încă o dată pe Roger Asselineau:

> În felul său, Frost a experimentat şi a inovat cât şi T.S. Eliot şi Pound, fără să rupă cu trecutul, rămânând mai aproape de Emerson decât de Whitman, el a purificat şi a simplificat limba poetică americană. O anume emfază şi o anume îngâmfare, care înaintea lui păreau naturale în poezie, au devenit acum imposibile. El a introdus în poezia americană un sens al măsurii şi al reticenţei şi totodată o notă constând din tandreţe, bucurie şi tristeţe, care nu existau înaintea lui[264].

8. Kavafis şi poezia viitorului

EXPERIENŢA IPOTETICĂ. Despre Kavafis se vorbeşte astăzi ca despre un poet singular, imposibil de afiliat vreunui curent. Unii critici au descoperit în textele sale din perioada de tinereţe influenţe simboliste şi parnasiene, şi poate că tocmai acesta a fost motivul pentru care poetul le-a renegat. În timpul vieţii Kavafis a publicat 154 de poezii. După moartea sa au fost descoperite încă 72 de poezii inedite. Categoria poeziilor renegate e alcătuită din 27 de texte considerate de autorul lor nerealizate artistic. În raport cu propria sa creaţie, Kavafis este unul dintre cei mai exigenţi poeţi moderni. El este însă, în acelaşi timp, şi un poet perfect conştient de valoarea operei sale.

Într-un *Autoencomiu* redactat în jurul anului 1930 el se consideră „un poet ultramodern, poet al generaţiilor viitoare”. Textul conţine în continuare o autocaracterizare de o neaşteptată precizie, în care descoperim tocmai acele dimensiuni ale operei sale ce au stârnit admiraţia exegeţilor:

> În afara valorii lui istorice, psihologice şi filosofice, sobrietatea stilului său, care atinge uneori laconicul, entuziasmul său măsurat ce

---

[264] R. Asselineau, *op. cit.*, p. 57.

> captivează prin emoție cerebrală, fraza corectă, rezultat al unei firi aristocratice, ironia uşoară reprezintă elemente pe care le vor aprecia încă mai mult generațiile viitorului, îndemnate de progresul descoperirilor şi de subtilitatea mecanismului lor cerebral[265].

O atare conştiință de sine nu este poate atât de surprinzătoare la un poet care pune preț pe rațiune şi luciditate. Într-unul din puținele sale texte teoretice (*Însemnări de poetică și morală*) Kavafis afirmă fără drept de apel: „Opera mea se adresează intelectului"[266]. În ce constă valoarea intelectuală, filosofică a poeziei sale explică poetul într-o scurtă scriere intitulată *Poetica* – în realitate un foarte concentrat tratat de *poietică* personală. Descoperim aici că esențialul în poezie se află pentru Kavafis – ca şi pentru Aristotel în vechime – în problematica adevărului şi a posibilului.

Poetul Alexandriei e destul de aproape de un model al poeziei întemeiat pe *mimesis*, fie şi numai prin faptul că vede în adecvarea textelor sale la o realitate exterioară naturii lor o condiție de existență. Ceea ce propune poezia în general, indiferent de motivațiile ei subiective, este o *experiență ipotetică*, valabilă şi pentru alte persoane decât persoana creatorului.

Ce înseamnă această „experiență ipotetică"? Distincția lui Aristotel dintre istorie (care prezintă ceea ce s-a întâmplat) şi poezie (care are în vedere ceea ce s-ar putea întâmpla) e – în viziunea lui Kavafis – anulată. Istoria se identifică cu „întâmplările trăite", cu experiențele personale ale poetului, iar ceea ce la Aristotel se opune istoriei este, la Kavafis, spațiul imaginației individuale, al posibilului subiectiv. Poezia se naşte deopotrivă din cele două spații: din realitatea eului şi din posibilul subiectivității colective.

În conştiința celui care scrie, posibilul se prezintă sub forma unor „situații mentale", la care nu se poate ajunge decât prin cunoaşterea

---

[265] Constantin P. Kavafis, *Autoencomiu*, în vol. *În casa sufletului*, Editura Minerva, Bucureşti, 1992, p. 140.

[266] *Idem*, *Însemnări de poetică şi morală*, în *op. cit.*, p. 130.

celorlalți. Poezia beneficiază de această cunoaştere care devine şi un argument al adevărului ei. „Experiența ipotetică" este o experiență trăită (sentimental sau mental) de persoana poetului care-şi aşteaptă confirmarea în persoana unui cititor prezent sau viitor. Iată ce spune Kavafis:

> ...poemele pe care le scriem, chiar dacă nu sunt adevărate pentru viața noastră de acum, sunt adevărate pentru alte vieți [...], bineînțeles nu în general, ci în particular –, iar cititorul căruia i se potriveşte poemul îl acceptă şi-l simte[267].

Ideea acestei posibile coincidențe între experiențele particulare de viață ale celui care scrie şi trăirile celui care citeşte e recurentă în însemnările poetului. Atunci când el compară propria sa activitate cu munca unui croitor, nu are în vedere – cum s-ar putea crede – ideea unei poezii artizanale, rezumate la meşteşug. Şi de data aceasta, esențială i se pare potrivirea dintre formă (costumul croitorului, textul poetului) şi cel care se serveşte de ea. Textul poetului, ca şi produsul croitorului, este un unicat cu o destinație restrânsă:

> ...eu scriu poeme care pot să se potrivească, *to fit* – unui caz (poate şi la două-trei). Dacă poemele mele nu au aplicare generală, au măcar una parțială. Aceasta nu e puțin lucru. Adevărul lor este astfel garantat[268].

Putem reveni încă o dată la Aristotel, pentru a constata că unul dintre principiile generale ale mimesisului, cel al verosimilității, devine în cazul lui Kavafis un principiu *sui generis.* Pentru ca un poem să fie viabil, este

---

[267] *Idem*, *Poetica*, în *op. cit.*, p. 113.

[268] *Idem*, *Însemnări de poetică şi morală*, în *op. cit.*, p. 124.

suficient ca el să se adreseze şi doar câtorva cititori care au cunoscut aceeaşi experienţă reală pe care a cunoscut-o şi poetul.

POEZIA, ADEVĂRUL ŞI ZĂDĂRNICIA. Ajungem şi la mult discutata problemă a caracterului criptic al poeziei lui Kavafis. A vedea în poetul grec un ermetic de felul lui Mallarmé sau Valéry ar fi o mare eroare. De fapt, lucrurile nici nu pot fi împinse atât de departe. Toate cele constatate până acum arată, sper, cu destulă claritate că poezia lui Kavafis se construieşte pe o componentă tranzitivă, deşi nu în regimul transparenţei. Putem vorbi aici, cel mult, despre o *tranzitivitate opacă*, dar nu despre ermetism. Kavafis însuşi, atunci când afirmă că opera sa „nu are sens definit" şi că ea „este o simplă sugestie", e departe de vagul şi indefinitul simbolist.

El se gândeşte încă o dată la cititor şi la experienţele sale particulare ale vieţii în funcţie de care se realizează lectura. Valorizarea experienţelor celui care scrie ţine de imediatul creaţiei, astfel încât un poem, chiar dacă adevărat în momentul scrierii lui, poate deveni în timp, pentru autorul lui, necreditabil, prin pierderea motivaţiei iniţiale. Şi totuşi, dacă, în perspectivă, sentimentele poetului „se vor potrivi sentimentelor trăite de alţii", poemul rămâne adevărat. Adevărul nu este al celui care scrie, ci al celui care citeşte.

Arta nu are un caracter durabil şi exponenţial, ci un caracter, am putea spune, situaţional. Ea nu vorbeşte despre om în general, ci despre individualităţi reale şi posibile, despre sensibilitatea umană vie. Sensibilitatea umană faţă de real e inepuizabilă şi irepetabilă – sugerează Kavafis. O sensibilitate deviantă ca a sa – deviantă şi erotic, cum ştim – produce o poezie criptică din punct de vedere biografic, însă obiectivă, transparentă, dacă ea „suportă adaptarea la alte sentimente – conexe – sau situaţii sentimentale"[269] aparţinând cititorului.

Să notăm ca o concluzie a acestui examen că felul în care Kavafis gândeşte rosturile poeziei e şi o încercare de a se salva de „zădărnicia

---

[269] *Ibidem*, p. 129.

lucrurilor omeneşti”. Orice poet trebuie să lupte cu propriul său sentiment al zădărniciei existenţei, care, într-un fel, e constitutiv naturii sale umane, perisabilă şi precară prin definiţie. „Opera nu e zadarnică, dacă lăsăm deoparte individul şi examinăm omul”[270] e o afirmaţie prin care Kavafis caută o justificare propriei sale poezii. Poetul crede în această justificare cu atât mai mult, cu cât zădărnicia actelor umane e o temă esenţială atât a poemelor sale cu subiect istoric cât şi a celor legate de propriul său prezent.

Un poem care vorbeşte despre „adevărul ipotetic” şi despre sentimentul zădărniciei, într-un discurs personal nelocalizat, care transcende timpurile, este *Oraşul*:

Ai spus: „Mă voi duce-ntr-o altă ţară, pe-o altă mare.
Un alt oraş îmi va apare mai bun decât acesta.
Orice efort al meu e aici condamnat;
şi inima îmi zace îngropată – ca un cadavru.
Până când să-mi ştiu spiritul în acest marasm?
Peste tot unde privirea mi-o îndrept, peste tot
nu văd decât negrele ruini ale vieţii mele,
aici unde am trăit atâţia ani, i-am distrus şi i-am irosit”
Noi locuri nu vei afla, şi nici alte mări.
Oraşul te va urma: pe-aceleaşi străzi te vei roti,
prin aceleaşi cartiere vei îmbătrâni;
şi sub aceleaşi acoperişuri îţi va albi părul.
Mereu vei sfârşi în acest oraş. Cât despre plecare – nu spera –
niciun vapor pentru tine, şi niciun drum.
Aşa cum ţi-ai ruinat viaţa în acest ungher,
pe întregul pământ la fel ţi-ai fi distrus-o.[271]

---

[270] *Idem*, *Poetica*, în *op. cit.*, pp. 111-112.

[271] Constantin P. Kavafis, *Oraşul*, în vol. *Poezii*, Editura Univers, Bucureşti, 1971, p. 69 (traducere de Aurel Rău).

ÎNTRE TIMPUL PERSONAL ŞI TIMPUL ISTORIC. S-a spus de nenumărate ori că tocmai substanța poeziei lui Kavafis e aceea care-i conferă poetului fizionomia sa particulară, imediat recognoscibilă, şi aşa este. Legată intim de atmosfera oraşului Alexandria, opera lui Kavafis s-a născut la răscrucea marilor culturi „unde permanentul şi revolutul nu sunt decât două elemente ale aceleiaşi misterioase clepsidre”[272].

Kavafis este creatorul unei opere în care raporturile dintre biografia personală esențializată în versuri cu caracter de inscripție lapidară şi istoria cotidiană reconstituită sau imaginată a Greciei elenistice par atât de adânc întrepătrunse, încât poeziile rezultate din această dublă obsesie se pot amesteca, îşi pot urma una alteia în chip natural, în cuprinsul aceleiaşi cărți, într-un fel de anulare a distincțiilor temporale, în beneficiul unității valorilor umane perpetue.

Emblematică pentru întreaga creație a lui Kavafis e poate tocmai poezia *În luna lui Athyr* pe care am reprodus-o într-un capitol anterior. Textul acesta ne pune în fața nu numai a două forme de vorbire asemenea, ci şi a două lumi corespondente. Avem, pe de o parte, o lume prezentă (perspectiva celui care descifrează textul fragmentar de pe piatra tombală) ale cărei valori efulgurante impun întoarcerea spre consistența trecutului şi, pe de alta, mesajul opac, mutilat de vreme (inscripția mortuară) al unui cotidian istoric dând mărturie despre o umanitate fragilă, prin nimic deosebită de cea a lumii moderne.

Specifică poeziei lui Kavafis e tocmai această voință de transgresare a timpurilor, a timpului personal şi a celui istoric, această căutare a unor permanențe ale ființei atât în amintirea personală cât şi în cărțile şi documentele vechi care stârnesc imaginația nostalgică. O individualitate precară, hipersensibilă, fascinată de desfătările senzoriale ale clipe, fugind de prezent pentru a-l regăsi în inefabile aduceri aminte, îşi caută identitatea mult în urmă, în epoci revolute, obosite, animate de patimi deşarte şi idealuri de frumusețe şi lux. Viața personală sau istoria lumii

---

[272] A.E. Baconsky, *op. cit.*, p. 407.

alexandrine formează un conglomerat de fapte şi imagini pe care numai poezia îl poate salva. Şi viața celui care scrie şi imaginarul celui care descifrează sensul ascuns al unei lumi de mult apuse sunt asemenea cuvintelor inscripției din poezia *În luna lui Athyr*. Amintirile şi informațiile se dovedesc întotdeauna fatal fragmentare. Poezia reorganizează aceste fragmente, le scoate din uitare, le reformulează conținutul şi le caută vechiul rost pentru a le putea acorda în final un sens.

Poezia lui Kavafis pare să vrea să demonstreze că viața oamenilor e aceeaşi oriunde şi oricând. Această viață e supusă aceloraşi legi ale bucuriei şi plăcerii, ale durerii şi suferinței. Ea înseamnă destin, soartă, întâmplare, senzație, gând, uitare, amintire. Se face simțită în poezia lui Kavafis nostalgia unei lumi de echilibru şi armonie, o nostalgie şi o utopie conştiente de mirajele lor.

Ceea ce caută acest poet, cititor al lui Apolonius din Tyana şi al lui Filostrat, al lui Plutarh şi al unor vechi istorici obscuri, e contingența vieții, misterul ei simplu şi personal, adevărul omului şi nu al mulțimilor, adevărul persoanei singulare şi nu al istoriei care uniformizează totul sub numele unei epoci, al unei perioade.

Kavafis e un poet profund individual, obsedat de esența individualității. Iată această poezie care, folosindu-se de minime date particularizatoare, reconstituie destinul unui tânăr al lumii elenistice, dar care vorbeşte, de fapt, despre o situație oricând posibilă, în orice timp istoric:

Tânăr, de douăzeci şi opt de ani, pe un vapor tinian,
a sosit în acest port din Siria
Emes, ca să învețe parfumeria.
Dar pe drum se îmbolnăvi. Şi abia
debarcat, a murit. Cu puțin înaintea morții,
a spus cuvintele „casă”, şi „foarte bătrâni părinți”, cu glas stins.
Dar cine erau aceştia nu ştia nimeni,
nici care îi era patria, în marele paneleniu.
Mai bine. Căci pe când el
zace mort în acest port,

părinții îl vor crede mereu în viață.
(*În port*)[273]

Cum se poate vedea şi din acest text, Kavafis a fost urmărit toată viața – în acord cu fascinația sa pentru (auto)biografie – de fantasma unui limbaj poetic lapidar, de maximă nuditate, prozaic şi misterios tocmai prin acest prozaism. A.E. Baconsky observă:

> Scrisul lui – are o cursivitate liniară, pare o relatare sau un monolog rostit de personajul adus pe scenă în fața unui public imaginar. Metaforele sunt rarisime. Tonul e de o supremă puritate. Transparența versului e totală şi emoția se comunică, nu odată, direct, lipsindu-se aproape de orice intermedii. Faptul e vizibil îndeosebi în lirica lui fără motive istorice, unde simțim cum poezia se realizează cu mijloace de o sobrietate vecină cu sărăcia[274].

LACONISM ŞI CONCENTRARE. Amintisem într-un capitol anterior *Antologia greacă*, o culegere alexandrină de câteva mii de epigrame din primele secole ale erei noastre. Cred că aceasta este tradiția de fundal a poeziei lui Kavafis. Gustul laconismului şi al concentrării, al brevilocvenței şi al preciziei, de aici trebuie să-i fi venit poetului.

Poezia lui Kavafis nu este, totuşi, o poezie a formelor fixe şi a corsetelor prozodice stricte. Aşa cum va proceda mai târziu şi Robert Lowell, poetul Alexandriei îşi va îndruma poezia spre linia de graniță a prozei, unde repetițiile, semirefrenele, aliterațiile, rimele interioare şi cadențele trăiesc într-o discreție vecină cu absența, într-un cadru de minimală afirmare a specificului lor liric.

Dar poate că noțiunea de „liric” nu este tocmai potrivită acestei poezii. Kavafis e poate chiar un poet anti-liric, autorul unei poezii pe care abia

---

[273] Constantin P. Kavafis, *În port*, în vol. *Poezii*, ed. cit., p. 141.
[274] A.E. Baconsky, *Meridiane*, E.P.L., Bucureşti, 1969, p. 186.

astăzi o putem accepta şi înțelege cu adevărat, văzând direcțiile spre care se îndreaptă poezia în general.

El nu scrie o poezie a sentimentelor afirmate direct, ci una de emoții disimulate, configurate în aspecte fragmentare, descriptivă şi epică, evocatoare şi reconstitutivă. C.Th. Dimaras, autorul *Istoriei literaturii neogreceşti*, sesizează cu exactitate condiția paradoxală a acestei poezii:

> Metrul său este iambul, care se potriveşte atât de perfect cu proza grecească; iambul e lucrat cu atâta artă, încât, uneori, o ureche neexersată nu izbuteşte să deosebească versul lui Kavafis de proză. În acelaşi sens e folosită şi rima: ea este adesea absentă, pe când în alte momente bogăția ei excesivă creează o senzație de răceală anti-lirică. Limba, limba specifică lui Kavafis, amestec de limbaj cult şi de idiom popular, este, în chip firesc, rezultanta unor cauze multiple [...]. Nu e destul ca ea să fie sobră, fără adjective, fără adverbe, fără imagini, sau ca acestea să fie atât de comune, încât să treacă neobservate – mai trebuie ca această limbă, în loc să descopere lumea sentimentelor, s-o mascheze. Idealul pe care-l va atinge Kavafis, şi căruia i se va conforma de timpuriu, în mod definitiv, va fi o limbă neutră, convențională, curățată de orice retorică şi în acelaşi timp anti-lirică[275].

Actualitatea poeziei lui Kavafis e astăzi dincolo de orice îndoială. Poetul pare, într-adevăr, un *ultramodern*, cum singur s-a numit. Toate metamorfozele poeziei europene şi americane din ultimele decenii confirmă intuițiile sale, mai ales la nivel de limbaj.

Dar poezia lui Kavafis se impune, înainte de toate, prin încercarea ei dramatică de a descoperi fundamentele unei ontologii individuale în conjuncția prezentului personal cu valorile istorice şi culturale ale unei civilizații dispărute, cea elenistică. E vorba – subliniez acest lucru – de o

---

[275] C.Th. Dimaras, *C.P.Kavafis. Versul şi limba*, în vol. *Istoria literaturii neogreceşti*, E.P.L.U., Bucureşti, 1968, pp. 530-531.

ontologie centrată asupra unicității ființei, fie aceasta o entitate înțeleasă autobiografic, fie o reconstituire imaginară a omului lumii vechi.

Kavafis e unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai poeziei „scuturate de podoabe”, o poezie care-şi caută esența în adevăr şi nu în propriul ei limbaj, o poezie umană, simplă, fragmentară, denotativă (şi magică exact la acest nivel), tranzitivă şi prin scopuri şi prin mijloace.

În ciuda faptului că doar cu patru ani înainte de moartea lui Kavafis, Breton lansează cel de-al doilea manifest al suprarealismului, în care e proclamată încă o dată puterea fără margini a dicteului arbitrar, se pare că tocmai poezia „săracă” a acestui ultim alexandrin s-a aflat mai în avangarda vremii sale, aducându-şi o contribuție decisivă la orientarea poeziei spre configurația sa din momentul de față.

9. William Carlos Williams **şi** obiectivi**ş**tii

PRIVIREA FRONTALĂ. „Tratarea directă a obiectului” – condiție pretinsă de pseudomanifestul lui Pound din 1913 – devine pentru scriitorii americani ai anilor ‘20-’30 ai secolului abia încheiat un fel de poruncă estetică. Mari poeți ca Williams şi cummings vor ține seama de ea, o vor împinge către ultimele ei consecințe.

Cei doi şi, după ei, poeții obiectivişti ajung la concluzia că metafora şi comparația sunt produsul unei manii a gândirii analogice care intermediază şi falsifică relația dintre om şi realitate. Imaginea nu este obiectul însuşi, ci un înveliş al acestuia. Imagismul îşi propusese să ajungă la lucruri, dar n-a reuşit să descopere decât iluzia lor. Comparațiile din poezia lui T.E. Hulme analizată într-un capitol anterior nu concentrează atenția cititorului asupra realității obiective, ci, dimpotrivă, o distrage, o lasă prizonieră ficționalității figurii. Williams şi cummings au înțeles fiecare în felul său pericolul acestei situații. Era nevoie de o nouă poetică, pentru că realitatea nu putea fi surprinsă cu ajutorul aceloraşi vechi procedee, doar că reduse la un rol funcțional.

Şi totuşi, după moartea imagismului, mai importante decât toate problemele teoretice ale construirii imaginii se vor dovedi achizițiile sale la nivel de limbaj. Desimbolizarea semnului lingvistic e un proces care se desfăşoară progresiv, nu numai prin lărgirea zonelor tematice ale poeziei şi

plonjarea directă în spaţiul existenţei celei mai obişnuite, ci şi prin recurs la unele artificii formale, la valorile tipografice ale textului tipărit. În acelaşi timp, limbajul simplu, umil, al străzii şi al casei, sintaxa inodoră a conversaţiei cotidiene, vocabularul firmelor, reclamelor şi ziarelor, vorbirea cea mai pedestră cu putinţă pătrund în spaţiul poeziei, îl „colorează" în felul lor, sunt explorate în lung şi în lat, pentru că toate acestea înseamnă autenticitate şi directeţe.

Drumul care duce la realitatea imediată a vieţii nu e lung, dar e dificil, pentru că poezia trebuie să se elibereze de vechile ei emfaze. Realitatea nu se lasă surprinsă, omogenitatea ei este greu de străpuns. Deşi nu e vorba de a ajunge la o esenţă ascunsă, ca în poetica simbolistă, ci de relevarea tocmai a aparenţei celei mai apropiate de sensibilitatea şi gândirea comună.

Pentru a putea surprinde dintr-o singură mişcare această aparenţă, poetul trebuie să se mişte cu o extremă rapiditate. William Carlos Williams mizează încă de la începuturile poeziei sale pe impresiile instantanee de natură vizuală, transcrise împreună cu toată gama lor de condiţionări obiective:

Prin lumini
prin ploaie
văzut-am cifra 5
în aur
pe o roşie
cisternă-a pompierilor
mişcându-se
încordată
nebăgată-n seamă
în larma clopotului
urletelor sirenelor
în uruitul roţilor
prin oraşu-ntunecat.

(*Marea cifră*)[276]

Criticul Keneth Burke notează: „Procesul este simplu. Există ochiul şi există obiectul pe care îl priveşte, în timp ce relația care se stabileşte între cele două este un poem”[277]. Dar poemul acesta a fost înregistrat, ca un desen, pe o pagină. Curgerea lui în spațiul paginii este la fel de importantă ca şi realitatea pe care el a reuşit să o capteze. Williams este un inovator al formei. Charles Olson ştie ce-i datorează cu manifestul său al „versului proiectiv”.

FORMA ŞI FONDUL. Experimentator neobosit, Williams e un poet atât al urechii, cât şi al privirii. În poezia lui, totul porneşte de la o relație senzuală cu lucrurile şi limbajul:

> ...singurul lucru care rămâne neschimbat şi de neschimbat este opera de artă. Şi asta datorită unui element aflat dincolo de temporalitate, existent în ea: senzualitatea (*sensuality*). Singurul lucru care există e lumea simțurilor. Lumea artistului[278].

Această încredere în caracterul senzual (senzorial) al poeziei e în măsură să explice şi de ce poetul manifestă cu diferite ocazii reacții de categorică respingere a simbolului. Jacqueline Saunier-Ollier, traducătoarea în franceză a poeziei lui Williams, constată pe bună dreptate:

> Pentru el, cuvântul, obiectul, imaginea nu *reprezintă* o idee sau o realitate abstractă. Există o aderență totală, o fuziune între acest cuvânt, acest obiect, această imagine şi ceea ce ele implică[279].

---

[276] Text reprodus după Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 77.

[277] *Apud* Serge Fauchereau, *op. cit.*, pp. 77-78.

[278] *Apud* Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 76.

[279] *Ibidem*.

Versurile lui Williams fac una cu forma lor, o formă dinamică, spontană şi deliberată în acelaşi timp, trimiţând fără nicio ezitare la preocupările plastice ale poetului, care, după cum se ştie, a fost şi pictor. Prin modul în care ele sunt dispuse în pagină, poemele lui Williams amintesc de cubism, futurism, suprarealism sau de sculptura cinetică a lui Calder.

Această variaţie a formelor nu e întâmplătoare, ea ascunde efortul unei adaptări a limbajului la obiect: „Nu fac decât să încerc să surprind un lucru în culorile şi formele sale naturale" afirmă poetul într-un interviu[280]. Poetica lui Williams este în mod esenţial o poetică a instantaneului.

Însă instantaneul nu este, în cazul lui, doar expresia unei mobilităţi a privirii, ca în poemul *Marea cifră*. Williams este şi un specialist al instantaneului uman şi al reacţiei cotidiene de viaţă, ca în acest racursiu „casnic", de o simplitate copleşitoare:

Dimineaţa la zece tânăra gospodină
umblă de ici colo închisă între
pereţii de lemn ai casei soţului ei.
Singur, eu trec cu maşina.
Apoi iat-o la marginea trotuarului
chemând vânzătorul de gheaţă, vânzătorul de peşte,
timidă, fără corset, reintrând
cu părul în şuviţe rebele, şi eu o compar
cu o frunză căzută.
Roţile tăcute ale maşinii mele
strivesc cu zgomot
frunzele uscate şi eu salut şi trec surâzând.[281]

---

[280] *Ibid*.

[281] *Tânăra gospodină (The Young Housewife)*, în William Carlos Williams *Poèmes / Poems, Aubier Montaigne*, Paris, 1981, p. 49 (traducere de Gheorghe Crăciun).

La fel de „casnic” este şi deja celebrul „poem-bilet lăsat pe masa din bucătărie”, în care se verifică mai mult decât în alte cazuri această idee specifică poeziei lui Williams:

> Obiectivul scrisului este revelația. Nu este nici instruirea, nici reclama, nici vânzarea, nici chiar comunicarea (pentru asta e nevoie de doi oameni), ci revelația care nu are nevoie decât de un singur om. Nu este, la urma urmelor, nici invenția, cu condiția ca acela care produce o revelație să producă o revelație şi nu nimic – chiar dacă asta ar fi mai bine. Să revelezi ce? Ceea ce se află în interiorul omului[282].

În cazul de față e vorba de o reacție ca oricare alta în ordinea mărunțişurilor cotidiene ale vieții de cuplu:

Am mâncat
prunele
din frigider
şi pe care
tu probabil
le păstrai
pentru micul dejun
Iartă-mă
au fost delicioase
atât de dulci
şi reci.[283]

---

[282] William Carlos Williams, *Selected Essays*, A New Direction Book, New York, 1969, p. 268.

[283] Text reprodus după Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 83-84. În legătură cu acest poem, de o simplitate care-l face aproape imposibil de comentat, Jonathan Culler propune considerații de o mare finețe analitică, păstrând aceeaşi perspectivă a convențiilor impuse textului de actul de receptare: „A scrie un poem înseamnă a reclama un anume tip de semnificație de la un construct verbal produs [de autor], în timp ce lectura presupune apropierea de poem cu «prejudecata» că oricât de sumar ar putea

UN POEM-ROMAN. Ulterior, dintr-un poet al instantaneului vizual sau intelectiv Williams va încerca să devină, pe urmele lui T.S. Eliot cel din *Patru cvartete*, un poet al desfăşurărilor largi, mizând pe o extensivitate

---

părea el, acesta ar trebui să conţină, cel puţin implicit, virtuţi latente care să-i merite atenţia. Un asemenea tip de lectură devine astfel un proces de căutare a modalităţilor care să-i garanteze poemului semnificaţia şi importanţa, iar în acest proces sunt incluse o diversitate de operaţii ce provin parţial din instituţia poeziei. Unele versuri îşi anunţă explicit preocuparea pentru teme cu un loc central în experienţa umană, dar multe dintre ele nu; iar în aceste cazuri trebuie să utilizăm convenţii formale speciale.

Prima dintre aceste convenţii s-ar formula drept «o încercare de a citi orice vers descriptiv, oricât de sumar, ca pe un moment epifanic». Dacă un obiect sau o situaţie se află în centrul unui poem, acest lucru implică, prin convenţie, şi faptul că ele au o importanţă deosebită: ele sunt «corelativul obiectiv» al unei emoţii intense sau «*locus*»-ul unui moment de revelaţie. Această convenţie se aplică îndeosebi poemelor imagiste, haiku-urilor, precum şi altor poeme schematice care permit formei versificate să le declare importanţa. Poemul *Într-o staţie de metrou* al lui Pound,

Ivirea acestor chipuri în mulţime:
Petale pe-o creangă jilavă, neagră,

cere să fie luat drept o percepţie a cufundării în sine, drept un moment formalizat al revelaţiei şi drept o suprafaţă ce devine profunzime. Operaţii similare se pot identifica în multe din versurile lui William Carlos Williams. Un bileţel lăsat pe masa din bucătărie în care putem citi «Nu vreau să spun decât că am mâncat prunele din congelator pe care tu probabil le vroiai la micul dejun. Iartă-mă, au fost delicioase: atât de dulci şi îngheţate» este cu siguranţă un gest frumos; dar când e pus în pagină ca poem, convenţia semnificaţiei intră în rol. Poemul este privat de orice funcţie pragmatică sau de circumstanţă a notaţiei (reţinând pur şi simplu referinţa la context ca pe o afirmaţie legată de importanţa unei experienţe de acest fel), fiind necesară, în consecinţă, intervenţia unei noi funcţii pentru a-l justifica. Dată fiind opoziţia dintre mâncatul prunelor şi regulile sociale violate, putem spune că poemul ca notaţie devine o forţă meditativă care recunoaşte prioritatea regulilor, cerând iertare şi, totodată, afirmând, prin vigoarea ultimelor cuvinte, că experienţa senzorială imediată are şi ea drepturile ei şi că ordinea relaţiilor personale (relaţia dintre «eu» şi «tu») trebuie să facă loc unei astfel de experienţe. Putem merge chiar mai departe, spunând că lumea bileţelelor şi a micului dejun este deopotrivă şi una a limbajului, care nu poate asimila şi nici nu se poate revolta împotriva momentelor când, după cum notează Valéry, «le fruit se fonde en jouissance». Valoarea afirmată de mâncatul prunelor este una care transcende limbajul şi ea nu poate fi «surprinsă» de poem decât negativ (pentru că ea este aparent nesemnificativă), acesta fiind şi motivul pentru care poemul trebuie să fie atât de diluat şi pretins banal" (*Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Routledge and Keagan Paul, London, 1994, first published 1975, pp. 175-176.)

poetică extrem de curajoasă, care va rupe granițele dintre poezie şi proză, dintre poezie şi limbajul direct al textelor de tot felul.

Însă Williams nu va ajunge la această nouă poezie decât în baza unor convingeri acumulate în timp, după o lungă experiență literară şi morală. Într-un eseu din 1939, intitulat *Against the Weather. A Study of the Artist*, el îşi pune problema funcției creatorului în lume, formulând câteva opinii irefutabile:

> ...artistul nu ocupă doar o zonă vag conturată a câmpului de acțiune, ci întregul câmp, la un nivel diferit de nivelul luat în stăpânire de modalitățile vulgare. Artistul trebuie considerat un om de acțiune universal – limitat de varii circumstanțe într-un câmp în care numai el poate supraviețui, complet şi eficient. [...] Se deosebeşte de filosof din punctul de vedere al acțiunii. El este omul întreg, nu acela care separă, ci acela care consolidează. El nu traduce senzualitatea materialelor sale în simboluri, ci le tratează direct. Prin acest fapt el aparține lumii şi timpului său, la modul senzitiv şi realist. [...]
>
> Fiind artist, eu pot produce, dacă sunt în stare, universalii cu aplicabilitate generală. Dacă reuşesc să mă păstrez suficient de obiectiv, suficient de senzitiv, pot produce factorii, concretizarea materialelor prin care ceilalți vor înțelege ce e de înțeles şi astfel vor ajunge la utilizarea – căci ei pot vedea, atinge, gusta, savura mai bine decât mine – propriei lor lumi, *deosebită de a mea atât cât poate ea să se deosebească*. Prin lumea mea, ei, care sunt diferiți, se pot dovedi la fel ca mine; şi, prin contrast, ei vor vedea implicațiile generale ale petrecerii vieții prin mine. Asta înseamnă [...] universalitatea localului[284].

Tocmai o astfel de realizare care să întruchipeze „universalitatea localului" se doreşte a fi poemul *Paterson* (compus din cinci cărți apărute

---

[284] William Carlos Williams, *op. cit.*, pp. 197-198.

între 1946-1958), având drept personaj central un om-oraş. Această mare construcţie reuşeşte să fie şi o sinteză a tuturor descoperirilor tehnice anterioare ale poetului, un text-aspirator al elementelor vieţii şi ale literaturii (prin colaje, pastişe, parodii, replici, inserţii de secvenţe în proză şi publicitare), o poveste fără sfârşit, de o mare varietate a structurilor şi motivelor, „un testament dintre acelea pe care le scriu oamenii numai atunci când au învăţat în acelaşi timp să trăiască şi să scrie", cum observa Archibald MacLeish[285].

Această revenire la poemul lung, impus de romantici, arată, totuşi, că problematica ambivalenţei cuvântului ca semn şi simbol nu fusese depăşită decât în aparenţă.

Poemul-mamut, în varianta Williams sau Pound (care începând cu 1925 ajunge la celebrele sale *Cantos*-uri) este, împotriva tuturor intenţiilor şi aşteptărilor, o cale spre alegorie, spre o nouă formă de simbolizare, prin extensie. În orice creaţie poetică pe spaţii mari spontaneitatea cedează locul construcţiei şi artificiului. Dimensiunea formală foarte studiată a întregului duce la obliterarea existenţei. Viziunea înaltă, cu mare putere de cuprindere, este, în ultimă instanţă, o invitaţie într-un spaţiu al analogicului şi al spectacolului imagistic.

În *Paterson*, imaginile de tip suprarealist nu sunt rare. Ce se câştigă şi ce se pierde în felul acesta, cum poate fi depăşită problema spaţiului care intermediază relaţia dintre cuvânt şi obiect?

COORDONATE OBIECTIVISTE. Această nelinişte gnoseologică revine cu o putere sporită în mişcarea obiectivistă a anilor '30 din secolul trecut, reprezentată de Charles Reznikoff, Louis Zukovsky, George Oppen, Carl Rakosi şi Basil Bunting. E de reţinut, ca deosebit de simptomatic pentru poezia americană, faptul că, după o perioadă de uitare, în anii '60, obiectivismul revine în prim planul actualităţii literare (prin reeditări, studii, interviuri etc.), ajungând la consacrarea sa definitivă. Mai mult

---

[285] *Apud* Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 93.

decât atât, în deceniile care urmează, obiectivismul rămâne un fenomen poetic viu şi incitant, prin unii reprezentanți ai săi care continuă să publice şi prin influențele pe care el le exercită asupra unor tineri poeți.

La fel cum simbolismul devenise calul de bătaie al imagismului, în textele lor teoretice obiectiviştii fac din imagism modelul negativ de care vor să se delimiteze. Ei nu renunță la imagine, dar îi acordă alte sarcini, vizând percepția directă a lumii exterioare. Iată ce constatări face George Oppen:

> Imaginea este în primul rând o chestiune care priveşte poetul şi nu cititorul. Imaginea trebuie să fie o dovadă de autenticitate, evitând situații de felul: „Soarele se trezea ca un fermier cu fața roşcovană rezemându-se de o barieră”, care nu urmăresc decât delectarea cititorului, acesta admirând probabil originalitatea şi ingenuitatea poetului – dar care nu pot fi considerate ca o tentativă a poetului de a se situa în lume – decât doar dacă doreşte să apară în postura de „causeur” încântător[286].

Toate acestea arată că imagismul, prin comparațiile sale oricât de îndrăznețe, n-a reprezentat altceva decât o concesie făcută de poet destinatarului său. Or, trebuie să acceptăm, împreună cu George Oppen, că adevărata problemă a unei poezii care a renunțat de mult la funcțiile sale didactice şi de delectare nu mai este cititorul, ci situarea eului poetic în lume, raportul lui cu realitatea, eliminarea din relația cu cititorul a tuturor artificiilor retorice. Imaginea nu poate fi un scop în sine. Ea este doar o treaptă, o cale de acces spre adevărul obiectului, treaptă care, odată parcursă, trebuie să fie uitată. Altfel apare acelaşi pericol al înghețării lumii în simboluri şi conotații.

Obiectivismul este o variantă de realism care face din problema tranzitivității sensului o problemă esențială a poeziei. Limbajul obiectivist

---

[286] *Apud ibidem*, p. 153.

nu are nimic spontan, el reprezintă o formă construită atent şi exact, prin intermediul căreia se face cunoscută o sensibilitate faţă de real pe care o vom regăsi mai târziu – fără a putea, totuşi, stabili nişte filiaţii directe – şi în proza Noului Roman francez al anilor '50-'60 ai secolului XX.

Şi dacă obiectiviştii au scris puţine texte teoretice şi nu s-au afirmat printr-o şcoală de poezie aflată sub stindardul unor manifeste (cu excepţia unui eseu al lui Zukovsky, asupra căruia mă voi opri imediat), punctele de vedere ale lui Alain Robbe-Grillet despre relaţia literatură – realitate – concepute, totuşi, într-o altă direcţie demonstrativă – le-ar fi putut servi oricând drept argumente. Iată numai această observaţie: „Dar lumea nu e nici semnificativă, nici absurdă, ea – pur şi simplu – este. Or, acesta e în orice caz lucrul cel mai însemnat"[287].

Descoperirea „fiind"-ului lumii, a existenţei nemediate, dezantropomorfizate, liberă de prezenţa deformatoare a subiectului observator – acesta pare să fie, înainte de toate, scopul poeţilor obiectivişti. Charles Reznikoff scrie astfel de versuri:

Plimbare prin staţia de metrou,
într-un crâng de stâlpi de oţel;
cum buloanele, capetele nituite –
altfel decât nodurile stejarilor –
sunt aşezate la distanţe egale:
cât de pustiu e solul
exceptând ici şi colo pe peron
câte o ciupercă neagră şi plată
care a fost gumă de mestecat.[288]

Iar acest mod neutru şi desubiectivizat de a privi lumea înconjurătoare îşi poate găsi explicaţia într-o altă observaţie a lui Alain Robbe-Grillet:

---

[287] Alain Robbe-Grillet, *O cale pentru romanul viitor*, în Romul Munteanu, *Noul Roman francez*, E.P.L.U., Bucureşti, 1968.

[288] Text reprodus după Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 153.

Poate apărea bizar că aceste fragmente de realitate brută ne impresionează într-atâta, în vreme ce scene identice, în viața curentă, nu ar fi suficiente pentru a ne scoate din indiferență. Totul se petrece ca şi când convențiile fotografiei ar contribui la a ne elibera de propriile noastre convenții[289].

Răceala, neutralitatea, distanțarea se dovedesc procese imposibile în absolutul lor. Sentimentul nu poate fi, totuşi, ocolit, umbra lui subiectiv valorizatoare se insinuează în cuprinsul textului, acordându-i acea minimă căldură afectivă absolut necesară. Vorbind despre obiecte, ajungi să vorbeşti despre oameni. Oamenii, nu mai puțin, aparțin aceleiaşi realități obiective:

Poate există o cărămidă
Într-un zid de cărămidă
Pe care ochiul o alege

Într-o duminică atât de liniştită
Iată cărămida, aştepta
Aici, când te-ai născut tu,
Mary-Anne
(*G. Oppen, This in Which*)[290]

Tocmai datorită acestui implacabil al subiectivității în orice atitudine, evoluția ulterioară a poeților obiectivişti va consta într-o lărgire a câmpului lor de investigație, într-o viziune „umanistă”, de „stânga”, prin atenția acordată unor aspecte sociale, politice, pragmatice ale vieții publice

---

[289] Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit, Paris, 1963. *Apud* Serge Fauchereau, *op. cit.*, pp. 156-155.

[290] Text reprodus după Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 158.

americane. Aceşti poeţi înţeleg că lumea nu poate fi explorată în obiectivitatea ei decât aici şi acum, într-un cadru şi un timp determinate.

Dorindu-se iniţial o metafizică analitică a obiectului, obiectivismul se trezeşte implantat într-o lume în care nu se mai poate face abstracţie de om, de problemele sale, de conştiinţa implicării sale în istorie. Sigur că tonalitatea generală a poemelor se va păstra, că sentimentele vor fi mai departe cenzurate, iar lirismul neutralizat. Poemele obiectiviste ale anilor '60 vor fi în continuare nişte produse ale atitudinii tranzitive, ale pedalării pe denotaţie şi dimensiunea referenţială a rostirii, dar obiectul nu mai e acelaşi. El nu mai constituie un sinonim al lucrului, ci al vieţii. Mai departe, viaţa pare să nu poată fi înţeleasă fără un apel cât de discret la analogie şi simbol:

Sus pe grindă sudorul
A învăţat să nu privească-n jos şi-şi vede de treabă
Şi există cuvinte pe care ne-am învăţat
Să nu le privim,
Sub care ne-am obişnuit să nu căutăm
Niciun conţinut
Dar noi ne aflăm pe marginea
Prăpastiei.[291]

MANIFESTUL LUI ZUKOVSKY. Cel mai important poet obiectivist, singurul pe care îl întâlnim în aproape toate marile antologii americane de poezie, este Louis Zukovsky, autorul unui text teoretic intitulat *Un obiectiv* care ne poate ajuta să înţelegem mai în adâncime ambiţiile estetice ale mişcării care ne interesează aici. Prima observaţie pe care trebuie să o facem e aceea că „manifestul" lui Zukovsky se apropie prin conţinutul său mai degrabă de clasicism şi parnasianism decât de ideile despre poezie ale anilor '30-'40 din secolul trecut, idei preponderent de factură

---

[291] Text reprodus după *ibid.*, p. 163.

neosimbolistă şi avangardistă. Prin unele exigenţe ale sale, care vizează atemporalitatea creaţiei, profesiunea de credinţă a lui Zukovsky se apropie de opiniile teoretice ale lui Kavafis.

De remarcat este şi faptul că textul pe care îl avem aici în vedere reuşeşte performanţa de a fi în acelaşi timp ermetic şi didactic, nefiind deloc scutit pe alocuri de ambiguităţi şi confuzii. În orice caz, ceea ce pare să-l obsedeze pe poetul american e retragerea poeziei din temporalitate şi evitarea perisabilităţii creaţiei, descoperirea unui *obiectiv* (sensul cuvântului din optică) poetic de mare fineţe în care să fie focalizate razele emise de elementele inefabile ale lumii.

În cuprinsul textului sensul cuvântului „obiectiv” este de la bun început echivoc. Obiectivul e un punct de concentrare a unor influenţe venite din afară, dar şi o ţintă urmărită, căutată de subiectul uman. Prin puterea sa de concentrare, poemul ar trebui să semene cu un obiectiv optic iar poezia ar trebui să caute în afara sa „ceea ce este în mod obiectiv perfect”, singularitatea istorică şi contemporană a obiectelor, fiinţelor şi situaţiilor – sacrul revelat în profan, am putea noi adăuga. Este evident că în viziunea lui Zukovsky numai poetul poate să sesizeze ceea ce este singular în existenţă şi că el este deţinătorul unei poziţii privilegiate.

Poetul este, prin urmare, o sensibilitate de excepţie care-şi face din sinceritate un principiu obligatoriu de lucru şi care mizează pe intuiţiile propriului spirit, urmărind atingerea unei totalităţi rezultate din relaţiile sale absolute cu lumea. Totalitatea este un echivalent al completitudinii, al plenitudinii trăirii şi ea poate fi numită *obiectificare.* Zukovsky consideră că perceperea totală a singularităţii transformate în conţinutul poemului nu se poate realiza decât în momentul în care poemul există ca formă. Poemul e un obiect retoric asemănător oricărui alt obiect fizic.

Definiţia poetului american e destul de comună: poemul este „înlănţuirea, percepută ca unitară, a celor mai mici unităţi de sinceritate – altfel spus, asocierea cuvintelor pentru a da naştere unei structuri”[292]. Mai

---

[292] Louis Zukovsky, *Un obiectiv*, în *Arca*, nr. 10-11-12, 1995, p. 101.

departe, „fiecărui cuvânt îi corespunde o obiectificare concentrată”[293]. Însă faptul acesta nu se întâmplă de la sine, prin simpla utilizare a limbajului. În câmpul poeziei obiectificarea este rară, adevăratele poeme sunt puține chiar în cuprinsul unui moment cultural sau al unei generații poetice. Exigențele lui Zukovsky sunt formulate clar:

> La drept vorbind, nimic din ceea ce este în versuri nu trebuie să fie numit poem, dacă nu regăsim în el totalitatea care presupune o plenitudine perfectă[294].

În limbaj, plenitudinea e a substantivelor, care sunt „imagini în sine”. Numai substantivele pot „să exprime calitatea lucrurilor legate între ele fără să fie afectată natura lor individuală”[295]. Metafora e respinsă pentru caracterul ei difuz şi aleatoriu şi soluția care se impune este întoarcerea la „totalitatea cuvântului singular, care este el însuşi relație, metaforă tacită, înlănțuire, armonie sau disonanță”[296]. Nici simbolul, în sensul lui curent, nu are ce căuta în poezie. Simbolul are, ca şi în manifestul lui Pound, *A few don’ts*, cel mult o valoare lingvistică: „...literele combinate – cuvintele – sunt simbolurile absolute ale obiectelor, stărilor, actelor, ale relațiilor reciproce şi ale ideilor pe care acestea le generează”[297].

Ceea ce i se cere în ultimă instanță poeziei este precizia. Puritatea poeziei se află în precizia ei. Plenitudinea, perfecțiunea, experiența desăvârşită a creației, inefabilul, unicitatea sunt legate de acestă precizie a numirii:

> Este imposibil să se comunice altceva decât singularități – istorice şi contemporane – lucruri, ființe omeneşti considerate ca lucruri,

---

[293] *Ibidem*.

[294] *Ibid.*

[295] *Ibid.*

[296] *Ibid.*

[297] *Ibid.*

> aparatură formată din vase capilare şi vene care se împleteşte cu evenimentele, cu împrejurările, întreţesându-se cu ele. Cuvântul revoluţionar, dacă trebuie să-şi ducă la capăt revoluţia, nu se poate elibera de referinţă. El nu este infinit[298].

Descoperim aici contestarea implicită a sugestiei şi ambiguităţii semantice din poetica simbolistă, un anume dogmatism al ordonării, transparenţei şi explicaţiei definitive. Poemul e produs de dorinţa poetului de a descoperi în afara sa perfecţiunea obiectivă. Această dorinţă are un aer irefutabil şi absolut:

> Dorinţa de a aşeza totul – absolut totul în mod adecvat, perfect, parte integrantă dintr-un context, alcătuind cu acesta un singur corp[299].

Zukovsky respinge dezordinea, invenţia, „lucrurile proaspete" şi preferă „lucrurile din trecut", dând ca exemplu de perfecţiune versurile lui Homer, Dante, Donne sau Shakespeare. Obiectivismul e, în cele din urmă, o formă de clasicism.

Câteva concluzii se impun. În relaţia poet – lume – poem, obiectivismul, aşa cum îl teoretizează Zukovsky, presupune eliminarea sentimentului şi miza pe sinceritate şi trăirea plenară. Poetul american nu are însă în vedere în explicaţiile sale şi condiţia individualităţii poetice. Ce este această individualitate: o singularitate psihică în relaţie cu o singularitate obiectivă aparţinând lumii exterioare? E dificil de răspuns. Am putea vorbi mai degrabă despre singularitatea stărilor perceptive ale poetului, căci nu totul merită să fie reţinut din existenţă, ci numai ceea ce este unic şi irepetabil.

În ce priveşte lumea, aceasta nu este văzută ca un conglomerat obiectiv echivaloric, ci ca un loc în care se revelează nonidenticul, perfecţiunea a

---

[298] *Ibid.*, p. 103.

[299] *Ibid.*

ceea ce nu are termen de comparație. Dar poemul este el însuşi o singularitate care se construieşte teleologic din dialogul eului poetic cu o anumită valoare a lumii.

În ultimă instanță obiectivismul nu vede lumea, ci forma prin care lumea este închisă în poem, iar forma aceasta este organică. Ea e creată deopotrivă de spiritul şi percepția celui care scrie, dar ea se şi creează ea însăşi, tinzând spre propria ei perfecțiune, spre o ordine muzicală, care-şi supune faptele.

În finalul manifestului său, Zukovsky consideră faptele (elementele care compun acea perfecțiune obiectivă a lumii) „materia primă care aşteaptă sigiliul formei”[300] şi vede în formă o expresie a spiritului care „îşi poate construi propria lume”[301], indiferent de faptul că acest spirit aparține tradiției poeziei sau creației contemporane.

Urmează că o poezie nu este bună pentru că este nouă, ci pentru că este perfect construită, aşa cum sunt construite poemele lui Donne şi Shakespeare sau epopeea *Don Juan* a lui Byron.

Să recunoaştem însă că între aceste foarte subtile disocieri şi poemul despre lavaboul cu apă caldă şi rece, citat parțial într-unul din capitolele anterioare, distanța este mult prea mare, ceea ce arată că mult visatul clasicism al lui Zukovski e doar o utopie.

10. Metamorfoza lui Montale

DUBLA SARCINĂ A CUVÂNTULUI. În poezia europeană a secolului XX cazul poeziei lui Montale e unul de excepție. Poetul debutează cu un volum astăzi celebru, *Oase de sepie* (1925), devenit în scurtă vreme unul dintre cele mai simptomatice expresii ale ermetismului italian. Celelalte volume ale sale se desfăşoară în timp la intervale mari, vădind semnele unei metamorfoze interioare încete şi calme, din cuprinsul căreia rupturile par excluse. Şi totuşi, începând cu *Ocaziile* (1939), şi continuând cu *Furtuna şi altceva* (1956), Montale ajunge în jurul anilor ‘70, prin *Satura* (1971), la o

---

[300] *Ibid.*, p. 105.

[301] *Ibid.*

poezie mult diferită de volumul de debut, eliberată de ermetism şi înclinată spre prozaizarea discursului, ce deschide calea unor volume cu totul surprinzătoare prin simplitatea lor tranzitivă: *Jurnal din '71 şi din '72* (1973) şi *Caiet pe patru ani* (1977).

Să remarcăm imediat că între poezia opacă, obscură, închisă în sine a *Oaselor de sepie* şi „jurnalele" şi „caietele" poetice ale senectuții montaliene drumul parcurs e acela dintre două extreme: de la o retorică şi o ontologie de factură reflexivă la un limbaj direct şi la o viziune despre eu din care a fost eliminată orice ambiguitate metafizică.

Însă un specific al metafizicii lui Montale există încă de la început în creația sa şi asupra acestei probleme merită să zăbovim mai mult. Poetul italian nu este un ermetic în linia lui Mallarmé pentru care „poezia este unicul instrument cu care se ajunge la Absolut"[302], în urma unui lung travaliu de impersonalizare psihologică, purificare lexicală şi încifrare semantică. El crede însă, ca şi Mallarmé, că poezia are de-a face cu unicitatea (ființei) şi incomunicabilitatea (sensului). E o credință comună aproape tuturor poeților care aderă la modelul modernist. Să ne amintim că şi Carlos Bousoño consideră în *Teoria expresiei poetice* că poezia modernă e aceea care-şi propune să comunice conținuturi psihice unice şi ireductibile într-un limbaj propriu doar poetului, intraductibil în termeni noționali.

La Montale problema se pune, totuşi, altfel – explicabil pentru evoluția sa ulterioară –, într-un mod mai apropiat de esența contradictorie a unei modernități lipsite de transcendență, care cultivă în acelaşi timp unificarea şi disjuncția planurilor existenței. Iată cum s-ar prezenta în realitate lucrurile:

Poetul simte nevoia de a căuta un adevăr anume, nu unul general. Un adevăr al poetului-subiect care să nu renege adevărul omului-

---

302 Giacomo Debenedetti, *Poezie italiană din secolul al XX-lea*, traducere de Florin Chirițescu, Editura Univers, Bucureşti, 1986, p. 27.

> subiect empiric. Să cânte ceea ce-l uneşte pe om cu ceilalţi oameni, dar să nu nege ceea ce-l deosebeşte şi-l face unic şi irepetabil[303].

Interesant în aceste distincţii – ce nu par deloc operate în spiritul ermetismului – e faptul că pentru Montale poezia nu aparţine unei individualităţi subiective izolate în propriul ei limbaj rupt de codurile comunicării comune, cum se întâmplă în general cu poeţii modernişti, în speţă cu cei obsedaţi de esenţa lirismului. Ea, poezia, dovedeşte în egală măsură aplecarea şi spre ceea ce este obiectiv în fiinţa individuală, spre ceea ce este comun tuturor oamenilor.

Deschiderea simultană spre obiectivitate şi subiectivitate duce însă la o tensiune irezolvabilă şi atunci criticul Giacomo Debenedetti are dreptate să afirme:

> Ermetismul lui Montale derivă tocmai din această dublă sarcină a cuvântului, folosit ca să semnifice ceea ce uneşte şi să se refere, ascunzând, la ceea ce-l separă şi-l face pe omul care a scris poezia „unic şi irepetabil"[304].

CONTRA-ELOCVENŢA. Descoperim în *Oase de sepie* şi o altă trăsătură lirică impură: înclinaţia spre o poetică a obiectului, cu o certă apetenţă pentru „descriptivism". Suntem însă departe de „iubirea pentru lucruri" a lui Proust sau Ponge. Montale nu vede în lucruri nici consistenţa lor senzorială, nici potenţialul lor analogic în regim pozitivist. El caută obiectele ca *esenţe*, ca semne esenţiale, şi o face, într-un fel, pentru „a da o justificare *vederii*" (Gianfranco Contini), pentru a găsi în ele nişte „embleme" personale[305], pentru a fixa în conturul lor stări obscure,

---

[303] *Apud* G. Debenedetti, *op. cit.*, p. 49.

[304] G. Debenedetti, *op. cit.*, p. 49.

[305] În legătură cu semnificaţia emblematică a obiectelor şi cu lipsa de metafizică a eului în poezia lui Montale, câteva observaţii esenţiale face acelaşi G. Debenedetti: „S-a vorbit în legătură cu Montale de faimosul «corelativ obiectual» care este unul dintre

inexplicabile, altfel imposibil de surprins. Ceea ce urmăreşte să evite cu orice preț Montale în această orientare spre un concret perceput fragmentar şi în funcție de o mitologie subiectivă, e o anume grandilocvență a limbajului poetic moştenită din simbolism şi parnasianism. Practic, în *Oase de sepie* este deja pusă la cale o retorică antipoetică, dar nu neapărat una a transparenței.

Căutarea unui alt limbaj, mai „normal”, este esențială:

„Vreau să întorc spatele elocvenței cu care ne-a obişnuit vechea noastră limbă, dar cu riscul unei contra-elocvențe”[306]. Şi poate că trăsătura cea mai izbitoare a metamorfozei pe care o suferă poezia lui Montale de la un volum la altul se află în limbaj, în sintaxă şi vocabular. Putem observa cum de la această liminară repudiere a elocvenței se ajunge, prin *Satura*, la o „poezie vorbită” şi, mai apoi, la „poezia-proză” din ultimele două volume. E totuşi cu putință să găsim o explicație logică pentru această evoluție cel puțin ciudată la un poet ermetic, de mare dificultate, şi care încă mai şi afirmă: „Eu pornesc întotdeauna de la adevăr, nu ştiu să inventez nimic”[307].

Unul dintre cei mai pătrunzători exegeți ai lui Montale, criticul Pietro Bonfiglioli, ne ajută să înțelegem care sunt resorturile ascunse ale poeziei sale. Într-un studiu intitulat *Dante, Pascoli, Montale* (1963), criticul se opreşte asupra sensului lecturilor lui Montale din opera lui Dante,

---

fundamentele poeticii lui Eliot. Este adevărat în măsura în care Montale, în mod independent de poetica lui Eliot, țese şi contrapunctează obiecte şi apariții emblematice ale unei stări subiective proprii: adevărate şi pure ideograme, adică cifre vizibile şi sensibile ale aceleiaşi stări sufleteşti proprii. Dar despre acea stare, în Montale, nu se dă după aceea o explicație metafizică sau doctrinară, sistematică, teologică sau dogmatică. Nu este Eul cuiva care alcătuieşte cu momentele eului propriu un sistem anumit al lumii. Este un Eu empiric, chiar dacă se ține seama că experiența sa ca destin este valabilă şi pentru ceilalți oameni. Dar ca istorie personală o sustrage, lasă vederii doar emblemele care o adumbresc şi o subînțeleg, fără s-o amintească” (*op. cit.*, p. 48).

306 *Apud* Florin Chirițescu, *Cuvântul traducătorului*, prefață la vol. Eugenio Montale, *Quaderno di quatro anni / Caiet pe patru ani*, Editura Univers, Bucureşti, 1981, p. 14.

307 *Apud ibidem*, p. 6.

descoperind aici mai multe „obiective”: găsirea unor procedee stilistice care să-i permită poetului să se elibereze de clişeele zilei (simboliste, orfice, ermetice); căutarea posibilității „de a recâştiga pentru poezie o formă de realism ontologic şi raționalizarea discursului «filosofic», obiectivat în tonul jos («comic») al unui recitativ dens de evenimente cotidiene”[308]; dorința confruntării istorice cu timpul său propriu, după modelul ilustrului înaintaş.

Esențială pare să fie exigența lui Montale de a face din poezie „interpreta credincioasă a timpurilor în care se naşte”[309], însă într-o formă artistică în stare să reziste valoric timpului, printr-o logică şi o coerență în sine şi pentru sine. Ermetismul lui Montale poate, iată, căpăta şi o explicație „tehnică”, stilistică, el poate fi înțeles şi ca rezultatul unui efort desfăşurat în planul formei, care garantează durabilitatea operei. Altfel însă, limbajul poeziei nu e făcut pentru oglindirea în sine, ci pentru mărturisirea unui adevăr. Ceea ce spune în continuare Pietro Bonfiglioli e valabil pentru toate volumele poetului, indiferent de caracterul lor ermetic sau tranzitiv, pentru că în toate intenția comunicativă rămâne aceeaşi:

> Limbajul poetic îi apare lui Montale ca o monadă ce reflectă în sine [...] realitatea timpului: o mărturie nu autobiografică [...], ci absolută, adică desprinsă de orice referire psihologică sau documentară: nu un document de istorie, ci în mod direct istorie, act al timpului, producție ideologică într-un anumit sens impersonală. Cuvântul montalian tinde, într-adevăr, spre o impersonalitate nu de tip verist, în care obiectul e dat, ci de tip ontologic, în care obiectul este realizarea unei atitudini morale şi mentale, şi deci a unui raport etico-politic, fie şi negativ, cu timpul[310].

---

308 Pietro Bonfiglioli, *Dante*, *Pascoli*, *Montale*, în *Nuovi studi pascoliani*, Centro di Cultura dell'Alto Adige-Societa di Studi Romagnoli, Bolzano-Cesena, 1963. *Apud* Eugenio Montale, *Poezii*, antologie, traducere, prefață, note şi repere critice de Marian Papahagi, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, p. 319.

309 *Apud ibidem*.

310 *Apud ibidem*.

REALISM ONTOLOGIC. Date fiind aceste acumulări de observații care arată în ce măsură sistemul ermetic al poetului italian e unul de la bun început fisurat, e cazul să ne oprim asupra unei poezii şi să vedem dacă, într-adevăr, în interiorul operei prime, „realismul ontologic” şi „recitativul dens de evenimente cotidiene”, despre care vorbea Pietro Bonfiglioli, se confirmă sau nu. Iată un fragment aparținând chiar ciclului *Oase de sepie* din cadrul volumului cu acelaşi nume:

Amiază palidă şi încremenită
lângă zidul ce arde al grădinii,
ascultam printre pruni şi mărăcinişuri
fluierături de mierle, foşnet de şerpi.

În crăpăturile pământului şi pe măzăriche
urmărim rândurile furnicilor roşii
cum se întrerup ori cum se împletesc
pe vârfurile unor snopi pitici.

Întrezărim printre frunzişuri palpitarea
îndepărtată a solzilor de mare,
în vreme ce tremurătorul țârâit
al greierilor se înalță dintre muşuroaie.

Înaintând în soarele ce ne orbeşte
simțim cu o tristă surprindere
cum viața întreagă şi tot zbuciumul ei
este acest mers de-a lungul unor ziduri
ce au pe creastă cioburi verzi de sticlă.[311]

---

[311] Eugenio Montale, *Poezii* (ediție bilingvă), E.P.L., Bucureşti, 1968, p. 47 (traducere de Dragoş Vrânceanu).

Nu trebuie să exagerăm în niciun fel distanța care îl separă pe Montale de poetica generală a modernismului şi de imperativele poeziei reflexive. Traducerea de față ar putea să dea senzația că poetul italian e şi mai liber de constrângeri decât în realitate, pentru că ea ține în mică măsură seama de ritmul şi rimele textului original. Să spunem deci de la bun început că o parte din valoarea acestei poezii e concentrată în latura ei sonoră, care nu evită ci, dimpotrivă, accentuează efectele muzicale, onomatopeice.

Iată doar două exemple din originalul italian în care aliterațiile şi asonanțele alcătuiesc secvențe fonico-timbrice inextricabile: „ascoltare tra i pruni e gli sterpi / schiocchi di merli, frusci di serpi" şi „...tremuli scriechi / di cicale dai calvi picchi". Dar şi semantic vorbind imaginile care încearcă să surprindă sunetele realului nu sunt puține: „fluierături de mierle, foşnet de şerpi", „tremurătorul țârâit al greierilor" etc. Poezia reconstituie un context de „obiecte" care se adresează în primul rând auzului şi văzului. Percepțiile sunt însă prea puțin metaforizate, imaginile vizuale nu au nimic obscur, obiectele pe care ele le descriu pot fi recunoscute cu uşurință: „zidul ce arde al grădinii", „pruni şi mărăcinişuri", „crăpăturile pământului", „rândurile furnicilor roşii", „palpitarea îndepărtată a solzilor de mare", „ziduri ce au pe creastă cioburi verzi de sticlă". Toate acestea sunt elemente ce aparțin lumii reale şi ele sunt descoperite într-o „amiază palidă şi încremenită" de vară, între zidurile unei grădini.

Ceea ce se vede cu certitudine aici e că poetul urmăreşte să reconstituie o stare de lucruri cu o semnificație mai generală, aceea făcută inteligibilă de ultima strofă, nu să aneantizeze lucrurile, nu să le înlocuiască cu acea „irealitate senzorială" specifică poeților modernişti comentați de Hugo Friedrich în *Structura liricii moderne.* Pentru Montale transcendența realului se află ascunsă în propria ei imanență. Poetul nu e propriu-zis un descriptiv, el nu face poezie de notație, nu colecționează imagini în vitrina unui prezent care să exprime bucuria sau dezgustul de a trăi şi atât.

Tocmai ultima strofă a poeziei de față arată marea deosebire dintre Montale şi Mandelştam. Pescăruşul lui Mandelştam din finalul sonetului *Cazinou* nu este un simbol. La Montale amiaza, soarele, mersul furnicilor, creasta presărată cu cioburi de sticlă a zidului grădinii sunt încărcate cu o

semnificație care le este superioară. Formele vieții descriu viața şi viața înseamnă a te zbuciuma şi a merge peste cioburi de sticlă prin soarele orbitor. Aceasta e intuiția care a declanşat poezia. Însă totul a pornit din imediatul percepției şi nu a fost nevoie ca percepția să sufere amputări şi deformări pentru a se ajunge în final la un sens negativ, în buna tradiție a negativității moderniste, gen Ungaretti, Gottfried Benn sau GarcĂa Lorca.

La aceşti poeți negativitatea existenței e un dat ce se face cunoscut printr-o ruptură violentă de planuri. Or, Montale refuză să facă din poezia sa un spectacol al incompatibilităților vieții, el e un poet de bun simț:

> Imanența şi transcendența nu sunt separabile şi a-ți face o stare sufletească din perena mediere a celor doi termeni, aşa cum propune istorismul modern, nu rezolvă problema sau o rezolvă printr-un optimism de paradă. Trebuie să ne trăim propria contradicție fără subterfugii, dar şi fără să ne placă prea mult. Fără să facem din ea o marfă de salon[312].

IN MEDIAS RES. Montale nu este în mod sigur un poet al universului imaginar şi al evadării din real, cu atât mai puțin unul obsedat de creația pură, autosuficientă, care se hrăneşte din sine şi se explică prin sine. Toate poemele sale din primul volum, ca să nu mai vorbim de cele ce vor urma, au o motivație biografică, „fizică" (unul dintre exegeți, Pietro Pancrazi, îl consideră pe Montale un poet în acelaşi timp fizic şi metafizic şi poate că acesta e adevărul), sunt aproape „ocazionale". Senzația că, totuşi, această poezie se sustrage realismului ontologic, pentru a se înscrie în linia unui ermetism ce derealizează lucrurile e produsă de modul personal în care Montale înțelege să exploreze realul şi semnele lui.

Ce urmărea în realitate poetul atunci când, în contextul liricii pure a anilor '20 ai secolului trecut, începuse să lucreze la construcția primului său volum?

---

312 Eugenio Montale, *Intenții (interviu imaginar)*, publicat prima dată în *La Rassegna d'Italia*, nr. 1, ian. 1946, Milano. *Apud* Eugenio Montale, *Poezii*, ed. cit. (Marian Papahagi), p. 285.

Răspunsul este limpede:

> Admițând că în artă există o cumpănă între afară şi înăuntru, între ocazie şi opera-obiect, trebuia să exprim obiectul şi să trec sub tăcere ocazia-impuls. Un mod nou, non-parnasian de a-l scufunda pe cititor *in medias res*, o totală absorbire a intențiilor în rezultatele obiective[313].

Tot acum, în perioada pregătitoare debutului său, Montale are o reprezentare înaltă despre artă, pe care nu o mai regăsim însă în volumele sale ulterioare, care se îndepărtează aproape programatic de tot ceea ce reprezintă un limbaj şi nişte teme date, triumfaliste: „Aveam foarte puternic sentimentul diferenței care există între artă şi document; acum mă simt mai precaut, mai neînstare să tranşez judecăți şi excomunicări”[314].

Mărturisirile reproduse mai sus fac parte dintr-un „interviu imaginar” publicat la începutul anului 1946. Cu câțiva ani mai înainte poetul editase volumul *Ocaziile* pe care criticul Giuseppe de Roberti îl caracterizează astfel: „Sunt mici zgârieturi, aşchii, umbre, lumini, încrețituri; şi o vorbire joasă, aproape prozaică, versuri umile, dar de o aleasă substanță”[315]. Însă aici documentul de viață rămâne încă voalat în planul secret al biografiei, iar prozaizarea discursului despre care vorbeşte criticul e doar parțială.

Din punct de vedere stilistic, lucrurile nu stau altfel nici în volumul din 1956, *Furtuna şi altcineva*, dar aici interesul pentru existența brută a crescut. Montale e mai departe un poet pornit în căutarea unor certitudini subiectiv-metafizice ale lumii materiale, însă acum el acceptă ca poezia să-i fie invadată de „o realitate cotidiană şi absurdă, care curge irațională şi neinterpretabilă, fără posibilitate de tăieri şi încadrări necesare, ca topită în fontă” [316]. Gianfranco Contini, cel care face această observație,

---

[313] *Apud ibidem*, p. 286.

[314] *Apud ibidem*.

[315] Giuseppe de Robertis, *Ocaziile*, în *Altro Novecento*, Le Monnier, Firenze, 1962. *Apud ibidem*, p. 294.

[316] Gianfranco Contini, *Montale şi „Furtuna*”, în *Una lunga fedeltà*, Einaudi, Torino, 1974. *Apud ibidem*, p. 309.

echivalează atitudinea poetului cu o formă de „realism existențial", întâlnindu-se astfel cu opinia lui Pietro Bonfiglioli care – cum am văzut deja – descoperă încă între motivațiile prime ale poetului obsesia unui „realism ontologic", bazat pe implicarea în timpul istoric.

Abia de la volumul *Satura* încolo se va putea, totuşi, vorbi despre un pariu cu realitatea şi ontologia pe care Montale l-a câştigat într-adevăr, şi asta datorită faptului că, din ocazie a unor efulgurații emblematice, realitatea devine obiectul unor meditații morale, totul fiind privit acum din perspectiva unui om al timpului său care se implică cu adevărat în existență, fără a mai face abstracție de propria-i biografie. Aşa cum arată Marian Papahagi într-un studiu introductiv la poeziile poetului, „îmbrăcând forma jurnalului, a consemnării curente, poezia din *Satura* şi de după ea se instalează în însuşi cotidianul promiscuu, în circumstanța nu numai personală ci publică"[317]. Realitatea pe care o are în vedere poetul devine în felul acesta punctul de incidență a moralei publice cu etica privată.

Problema eului care vorbeşte în poezie, a adevăratei sale identități, e pusă şi ea deschis chiar din primul text (*Tu-ul*) cu valoare de prolog şi cheie de lectură a volumului. Versul „în mine mai mulții sunt unul singur chiar dacă apar / multiplicați de oglinzi" exprimă printr-un paradox tensiunea esențială a cărții, aceea dintre (supra)eul moral (acel „unul singur" din poezie) şi variantele biografice ale individualității sensibile („mai mulții... multiplicați în oglinzi").

Se vede în *Satura* mai bine decât oriunde că, într-adevăr, în viziunea lui Montale „Totul e interior şi totul e exterior pentru omul de astăzi, fără ca aşa-numita lume să fie în mod necesar reprezentarea noastră"[318]. Substanța volumului se naşte din trei spații tematice fundamentale: amintirile trecutului, evenimentele, în general publice, ale prezentului, şi

---

[317] Marian Papahagi, Prefață la *op. cit.*, p. 9.

[318] Eugenio Montale, *Intenții (interviu imaginar)*, în *op. cit.*, p. 286.

condiția generică a omului și a lumii, discutată exclusiv sub latură sceptică.

Elementul biografic e copleşitor, şi de data aceasta poetul integrează în discurs atât obiectul (care-şi păstrează valoarea de emblemă) cât şi ocazia sa. Accentul pe „istoria brută” de esență personală e atât de apăsat, încât în finalul volumului apar în legătură cu unele poezii note explicative ce reconstituie cu exactitate împrejurări, situații, identități umane pe care viața celui care scrie le-a traversat sau le-a reținut. Chiar dacă pedalând pe o anume intermitență a memoriei şi pe fragmentările gândirii, limbajul general al poemelor e unul tranzitiv, transparent, economic, reconstitutiv, în limitele unei inteligibilități care nu-l priveşte doar pe cel care vorbeşte.

Ca şi la Bacovia, ca şi la Kavafis, multe poezii au un caracter epigramatic. Ele sunt „atacuri” şi „replici” construite pe nesfârşita polivalență a eului, pe centrii nervoşi ai amintirii. Poemele fragmentare reunite sub titulatura *Xenia* se polarizează în întregime pe amintirea soției poetului şi ele trebuie înțelese ca nişte „daruri pentru oaspete” (oaspetele fiind umbra celei care a murit), în aspectul lor ocazional cel mai pur.

POEZIE COLOCVIALĂ ŞI CIVICĂ. Odată cu volumul *Satura* nimicurile vieții, detaliile existenței intime, nume reale de locuri şi de persoane cotropesc spațiul poemelor, devin substanța lor majoră. Marian Papahagi constată: „Acel *sermo humilis* montalian, aşa cum se constituie de la *Satura* încolo, îşi asumă lumea aşa cum este, sapă în banalitatea sa fără a mai arunca asupra ei sensul acelei aşteptări a miracolului laic”[319].

Iar faptul acesta se întâmplă nu pentru că poetul îşi propune de acum înainte să acorde o atenție specială întâmplărilor anodine şi nesemnificative ale vieții, ci pentru că în viziunea sa lumea a încetat să mai conțină miracole şi evenimente majore, demne de un interes special.

În ciclul intitulat *Satura I*, primul poem (*Istoria*) demitizează şi aruncă în derizoriu istoria însăşi, punând sub semnul întrebării ideea de

---

[319] Marian Papahagi, *Montaliana*, în vol. *Critica de atelier*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983, pp. 229-230.

cauzalitate, progresul, libertatea, logica cronologică a faptelor, totul într-un limbaj asertoric, descărnat şi abstract, ce curge implacabil, în negaţii succesive, aparent disjuncte, sugerând absurditatea istoriei ca realitate imediată. Istoria e în afara omului, în afara identităţii sale. Oamenii se cred liberi dar sunt închişi în sacul istoriei – aceasta e ultima idee a textului. Pentru ca secvenţa următoare, în contrapondere, să plonjeze în cel mai anodin cotidian al unui cuplu pe care moartea l-a destrămat. Poezia se numeşte *În fum* şi ea e un model şi tematic şi compoziţional al modalităţii epigramatice de resuscitare a trecutului:

De câte ori nu te-am aşteptat la gară
în frig, în ceaţă. Mă plimbam
tuşind uşor, cumpărând ziare de nenumit,
fumând Giuba suprimate apoi de ministrul
tutunurilor, neghiobul!
Poate un tren greşit, un dublet sau o
sustragere. Scrutam cărucioarele
hamalilor de nu cumva e-n ele
bagajul tău, şi tu în spate, în întârziere.
Apăreai, apoi, ultima. E o amintire
printre atâtea altele. În somn mă urmăreşte.[320]

Faţă de poemul reprodus anterior din ciclul *Oase de sepie*, simplitatea textului de faţă e evidentă. Descriptivismul exterior construit pe etaje de imagini semnificative a dispărut. Limba a devenit colocvială. Tonul poeziei e unul neutru-amar şi el aparţine unui om oarecare. Versurile sunt propoziţii ce pot fi întâlnite în orice text de proză. Poetul reconstituie o situaţie, îi caută semnificaţia. N-a găsit-o încă, pentru că amintirea acestei situaţii îl urmăreşte cu misterul ei şi în somn. Putem descoperi aici vreun element simbolic? Maria Corti arată:

---

[320] Eugenio Montale, *Poezii*, ed. cit. (Marian Papahagi), p. 169.

> Atunci când memoria solicitată de prezența Absentei face o priză directă asupra obiectelor trecutului, poetul nu-şi bate capul cu simbolurile şi evocarea câştigă măsura unui jurnal poetic, unde elementul privat, care nu are niciodată vreo bulă de patetic, se ridică la un caracter de exemplaritate, de postilă la destin[321].

E însă sigur poetul că destinul acesta există cu adevărat sau notațiile, rememorările şi „studiile" sale cazuistice încearcă să construiască ceea ce în realitatea vieții nu se poate constitui într-o totalitate? Montale afirma undeva că poezia nu mai este în lumea noastră reprezentare, ci cunoaştere. O cunoaştere la întâmplare?

Şi poetul italian se numără printre aceia care, ca şi Kavafis, Mandelştam şi Bacovia, scriu poezie nu cu dorința de a ilustra o formă de artă, ci pentru a se descoperi pe sine ca individualitate şi ca destin, într-un limbaj deliricizat, ce pare să ofere eului mai multă protecție şi mai multă siguranță decât formele uzuale ale comunicării poetice.

În fond, toate mărturiile şi intervențiile publicistice ale poetului arată cu claritate acest lucru: dincolo de limbajul public se află eul şi eul acesta nu-şi are un limbaj al lui, de esență privată; dincolo de social se află individul şi individul acesta e un prizonier al formelor sociale; dincolo de poezie e de găsit întotdeauna un adevăr de viață dramatic şi convulsionat, pe care poezia îl poate eventual sugera, însă niciodată numi. Tot efortul poetului e, în ultimă instanță, acela de a ajunge la numirea acestui adevăr.

Este efortul unui moralist aristocrat, al unui sceptic de serviciu al veacului care ştie să-şi adjudece acea perspectivă distant-implicată în raport cu lumea, din care, câtă vreme ți-ai reprimat toate patetismele, lucrurile pot fi privite în propria lor lumină – o lumină cenuşie, deloc dătătoare de speranță, favorizând mizantropia, maliția, sarcasmul, şarja satirică, izolarea orgolioasă, expectativa dezgustată.

---

[321] Maria Corti, *Un nou mesaj al lui Montale: „Satura"*, în *Strumenti critici*, nr. 15, iun. 1971. *Apud ibidem*, p. 329.

În studiul său, Marian Papahagi leagă aceste forme de reacție şi raporturi cu realitatea de o atitudine ontologică fundamentală întrupată într-un personaj, Arsenio – un *alter ego* al poetului –, care apare încă din ciclul *Oase de sepie*. Arsenio este un simbol al inaderenței la real, iar această inaderență la real e o trăsătură şi a individualității montaliene târzii, din ultimele volume:

> Realul este o entitate care se retrage în fața eului, dar acesta, nu mai puțin, înfăptuieşte doar gestul timid al unei apropieri neduse până la capăt, căutându-şi pretextele pentru a se retrage la rândul său şi culegând din jur doar ecoul unor glasuri deja stinse, măturate de vânt împreună cu „cenuşa astrelor”. [...] Ezitarea montaliană, amânările lui Arsenio pot fi interpretate ca recunoaşterea unei înfrângeri; dar ele sunt, în acelaşi timp, reconfirmarea unei structuri retractile, mărturisind o organică inaderență la contingent. Recuperat în poezie, acesta din urmă nu este exorcizat ci disecat cu o curiozitate rece: apoi totul devine, chiar şi ispitirea nesfârşitului, convingere a nereuşitei...[322].

„RADICALISMUL SUPRAVIEȚUITOR”. Pietro Bonfiglioli vede în Montale un exponent al „culturii de opoziție”, al „rezistenței morale” şi al „radicalismului supraviețuitor”. Poezia lui se opune astfel „miturilor mulțimii”, „laşităților moi ale conştiinței”, iraționalului în ultimă instanță. Într-adevăr, ultimele două volume ale poetului par să urmărească dacă nu distrugerea, măcar deconstruirea tuturor miturilor lumii moderne, bazate pe surogat, excepție, triumfalism, spectacol, iluzie, supralicitare, senzațional ieftin, manipularea gustului şi a ideilor.

Sunt elemente de pragmatică publicitară şi ideologică pe care propaganda consumistă le-a învățat din studiul unei anumite retorici literare. Şi atunci poezia lui Montale, ca bună parte din poezia zilelor noastre, ajunge să-şi renege cu vehemență vechea substanță şi vechile

---

[322] Marian Papahagi, *op. cit.*, p. 226.

forme. Ea nu mai vrea să fie Arta, ci o mărturie a vieții. Ea nu mai dorește să exprime excepția, ci firescul. O interesează omul și nu Omul, timpul și nu eternitatea.

Montale știe că vremea istoriei triumfale și a poeziei triumfale a trecut. El a înțeles că „astăzi indivizii – o infinitate – cer să se reprezinte, să existe, să strălucească individual, cer să-și trăiască propria viață, după posibilități, la nivelul emoțiilor și al senzațiilor. Și pe acest plan nu sunt admise privilegii, omul oarecare are aceleași drepturi ca și omul de excepție și poate chiar să-și imagineze că baza stratului său vital este mai autentică decât a omului studios. Dar omului-masă îi corespunde răul de masă de care nu scapă niciunul dintre noi"[323]. Poezia nu poate face abstracție de acest om-masă. Iar poetul, dintr-un profesionist al versului, devine mai degrabă un moralist, un fel de Montaigne al lumii moderne ce nu se mai poate abstrage din cotidian, din temporalitatea imediată și corozivă a vieții.

Evoluția poeziei lui Montale, de la volumul din 1925, *Oase de sepie*, la cărțile ulterioare anului 1970, *Jurnal din '71 și din '72* și *Caiet pe patru ani* este – oricât de mult am încerca să susținem contrariul – neașteptată. Montale figurează cu o poezie în antologia finală (extrem de exigentă în reprezentativitatea sa) a *Structurii liricii moderne*. Hugo Friedrich văzuse în el un poet al reflexivității dezumanizante, un reprezentat al subiectivității ezoterice. Poate că așa și era, pentru că există un ermetism montalian, chiar dacă unul cu caracteristici proprii.

Dar între mai vechiul Montale și poetul ajuns la vârsta senectuții, care descoperă că datoria cea mai intimă și mai directă a poeziei e aceea de a deveni un jurnal al raporturilor eu – realitate, este o diferență care nu poate să nu ne surprindă. Montale nu este un poet adaptabil la modele zilei, ci un poet consecvent cu sine care știe că pentru a nu se dezice ca poet trebuie să urmeze mersul înainte al lumii sale.

---

[323] Eugenio Montale, *Timpul nostru*, în *Convorbiri literare*, nr. 3, 1986.

Într-o lume de „ziare şi cărţi, pliante şi almanahuri, pictură pe pânză sau pe sticlă, sunete compuse astfel încât să ne dea o impresie fizică, motrice, dinamică, veşti şi idei aruncate peste noi cu amândouă mâinile, o abracadabra vociferantă care ar trebui să-i spună omului singur: suntem şi noi aici, nu eşti atât de singur”[324], poezia e obligată să-şi revadă statutul, să-şi schimbe uneltele şi obişnuinţele, structurile şi semnele distinctive, pentru a deveni ea însăşi un fel de ziar, o modalitate de evaluare zilnică a datelor obiective, o formă de dialog cu conştiinţa umană şi exterioritatea lumii, ambele pe cale de a pierde sensul vieţii.

„Jurnalele” şi „caietele” lui Montale sunt forme naturale de discurs, posibile doar în lumea modernă, proprii numai acestei lumi, pentru că ele singure pot garanta autenticitatea înregistrării unor trăiri, percepţii, amintiri, reflecţii, sentimente în acelaşi timp personale şi exponenţiale.

LIMITE ŞI RAPORTURI. De multe ori se întâmplă ca notaţiile zilnice ale poetului să aibă în vedere tocmai condiţia poeziei de ieri şi de azi. Merită să reţinem două scurte texte care pun în discuţie câteva dintre problemele stringente ale poeziei tranzitive. Primul text se intitulează *Oprobriul* şi el sesizează pericolul socializării extreme a comunicării poetice:

Nu mă faceţi dragi prieteni să cobor
până la ultima treaptă
a poeziei sociale.
Dacă unul e puţin lucru colectivul
este abia fărâmiţare
şi pulbere, nimic mai mult.
Dacă emitentul nu produce decât chiorăieli
ce va fi-n receptoare? Doar
să presupunem că sunt acolo, să ne imaginăm
că mai multul conţine mai puţinul, că o adunătură

---

[324] *Ibidem*.

este un tot,
nimic din toate acestea nu s-a crezut în marile secole
pe care le deplângem fiindcă nu ne-am născut în ele
şi spre norocul nostru ne este imposibil
să ne întoarcem.[325]

Orice comentariu asupra acestui poem este inutil, pentru că poemul însuşi este un comentariu, deloc optimist, asupra viciilor unei lumi a culturii de masă.

Cel de-al doilea text, *Poezia*, problematizează exact situația istorică, deşi e vorba numai de lumea noastră modernă, a raportului dintre poezia reflexivă şi poezia tranzitivă:

Din zorii secolului se discută
dacă poezia este înăuntru sau afară.
La început a învins înăuntrul, apoi a contraatacat violent
afara şi după ani s-a ajuns la un forfait
ce nu va putea dura pentru că afara
e înarmată până-n dinți.[326]

Textul pare o mică şaradă pe care nu este, totuşi, prea greu s-o descifrăm: imagismul, poezia revoluției (Maiakovski) şi obiectivismul american au căutat poezia în afară. Suprarealismul, toate orientările mistice şi metafizice ale secolului au vrut să o descopere încă o dată înăuntru. Suprarealismul a fost şi ultima manifestare, cea mai radicală dintre toate, a tendinței reflexive. De la obiectivişti şi Francis Ponge încoace mentalitatea tranzitivă pare să fi câştigat partida.

Dar exterioritatea, lumea cotidiană şi a individualității anonime, prozaismul uniformizant al existenței se manifestă cu agresivitate. Poezia

---

[325] Eugenio Montale, *Quaderno di quattro anni / Caiet pe patru ani*, ed. cit., p. 115 (traducere de Florin Chirițescu).

[326] *Ibidem*, p. 117.

riscă să-şi dezintegreze definitv natura în domeniul vieții, al prozei, al discursului etic, social şi politic. Deşi el însuşi a început să practice această exprimare liberă, spontană, directă, deschisă spre problemele lumii exterioare, nu însă şi spre „ultima treaptă a poeziei sociale”, cum am văzut, Montale se arată sceptic. El crede că situația nu va dura.

Alții însă, ca Jovan Hristić, manifestă mai multă prudență. Viitorul nu este sigur nici măcar la nivelul formal al problemei:

> Această apropiere de proză şi exprimarea prin intermediul prozei ni se prezintă ca una dintre însuşirile caracteristice ale poeziei moderne (dacă ea va fi urmată sau nu de o reacție corespunzătoare, de alcătuirea unor forme poetice mai riguroase, cu reguli metrice obligatorii, este o chestiune asupra căreia nu ne putem pronunța)[327].

Important în această discuție e însă prezentul şi putem acum înțelege mai bine de ce încă din interviul din 1946, când procesul de tranzitivizare a propriei sale poezii abia se declanşa, Montale e un poet care refuză să vorbească despre sine ca un profesionist.

Omul din sine şi lumea în care acesta trăieşte îl preocupă mai mult decât poetul din sine şi lumea artei sale. Profesionistul poeziei, deplin stăpân pe arta sa, e un individ liber. Omul, nu, pentru că el trăieşte sub vremuri. Când are în vedere omul, Montale se gândeşte la conştiința morală, istorică şi existențială a individului. Numai această conştiință garantează îndreptățirea muncii celui care scrie. Scrisul nu este un mijloc de a-ți construi o carieră. El este un seismograf al vieții. De unde afirmații ca acestea:

> ...pot să continuu sau pot să întrerup mâine. Nu depinde de mine; un artist e un om în stare de necesitate, nu are alegerea liberă. În acest domeniu, mai mult decât în altele, există un determinism efectiv. Am

[327] Jovan Hristić, *Formele literaturii moderne*, Editura Univers, Bucureşti, 1973, p. 104.

> urmat calea pe care mi-o impuneau timpurile, mâine alții vor urma căi diferite; eu însumi pot să mă schimb. Am scris mereu ca un biet om şi nu ca un om de litere profesionist[328].

Or, aceste afirmații îşi dobândesc adevărata lor semnificație abia prin înțelegerea integrală a drumului străbătut de poezia lui Montale în planul mare al poeziei secolului. Neavând decât mize ontologice, poezia lui Montale e o poezie normală, contemporană cu problemele lumii moderne. Tranzitivitatea nu este la poetul italian rezultatul unor căutări în limbaj, ea exprimă o poziție individuală, e urmarea unei atitudini. Scriind ca un „biet om”, acceptând să se schimbe mereu ca poet într-o lume aflată ea însăşi într-o continuă schimbare, Montale ajunge, parcă fără să vrea, unul dintre cei mai simptomatici creatori ai lumii noastre.

Felul în care evoluează poezia lui Montale de-a lungul unei jumătăți de secol e aproape singular. Doar Bacovia îi mai stă aproape. Şi totuşi, pentru a înțelege cu adevărat ce s-a întâmplat cu poezia modernă de la avangardă încoace nu e nevoie să facem neapărat apel la viziuni teoretice şi critice, ci să punem sub lupă poezia lui Montale, cu toată surprinzătoarea ei concretețe şi flexibilitate.

11. Metodele lui Francis Ponge

REPARAREA LUCRURILOR. Un poet al obiectului, al obiectelor, al lucrurilor obişnuite, comune, nepoetice din capul locului, este, în Franța anilor ‘40 din secolul trecut, Francis Ponge. Impus prin volumul *De partea lucrurilor* (1942), ce pare să schimbe fundamental, în plin modernism european ezoteric şi ermetic, modul curent de a înțelege şi face poezia, Ponge este un creator cel puțin la fel de lucid şi decis ca şi conaționalul său Paul Valéry, însă în cadrele unei poetici de o factură marcat tranzitivă. Ponge pare un poet pentru care problema unui Dumnezeu irevelabil omului şi ipoteza unei transcendențe pe care nu o mai locuieşte nimeni sunt lipsite de interes. Aspirațiile moştenite din idealismul romantic nu-l

---

[328] Eugenio Montale, *Intenții (interviu imaginar)*, în *Poezii*, *ed. cit.* (Marian Papahagi), p. 288.

vizitează ca pe alți poeți. Adevăratul mister al existenței – în măsura în care se poate vorbi de aşa ceva – se află, după părerea poetului francez, în imediat, în imedierea lucrurilor din jurul nostru. Stereotipiile percepției şi ale actelor de conştiință, deformarea şi falsificarea limbajului prin tot soiul de retorici lipsite de acoperire, au „stricat” obiectele, le-au văduvit de sensul existenței lor plenare.

De aceea este nevoie de un fel de act de reîntemeiere a lumii care să „repare” lucrurile, este nevoie de o operație de reinstituire a datelor primare ale senzației şi intelecției. Poetul nu ezită să-şi singularizeze demersul, cu un orgoliu pe care trebuie să-l mai fi avut în vechime – şi atunci în regimul unei inocențe încă posibile – doar unii filosofi presocratici ca Thales şi Democrit:

> eu vreau să fac *tabula rasa* din cunoştințele ştiințifice şi să mă regăsesc în fața naturii, a obiectului, la fel ca cineva care n-ar şti nimic, care ar fi perfect ignorant şi şi-ar exprima doar sentimentele[329].

O afirmație ca aceasta aduce implacabil în discuție vechea problematică a adevărului în poezie şi nu ar fi deloc exagerat să susținem că tot demersul poetic al lui Francis Ponge e unul controlat, chiar dacă în forme destul de puțin explicite, de principiul adecvării limbajului la realitate, cum se întâmplă, de obicei, în cazul specialiştilor în logică şi în filosofia limbajului.

LUCRURILE ŞI CONSTRUCȚIA DE SINE. Toată gândirea teoretică a lui Francis Ponge – cuprinsă într-un text din 1947, numit, cu un titlu englezesc, *My Creative Method* – e orientată de două obsesii fundamentale: lucrurile şi cuvintele.

În textul mai înainte amintit poetul chiar instituie la un moment dat această ecuație: „parti pris de choses égale compte tenu des MOTS”[330]. Nu

---

[329] Francis Ponge, *Eu am început foarte de tânăr să deschid dicționarul* (dialog cu Ion Pop), în Ion Pop, *Ore franceze*, Editura Univers, Bucureşti, 1979, p. 224.

poți să vorbești despre lucruri, fără a te afla în posesia unei retorici speciale, care să facă această vorbire posibilă.

Să vedem, însă, mai întâi, de unde vine această fascinație a lui Francis Ponge pentru lumea lucrurilor și ce fel de lucruri apar în poezia sa. Într-o secvență din *My Creative Method* poetul mărturisește că ideile îl decepționează în forme care ating dezgustul și greața. Ideile sunt prea imperative, prea acaparatoare, și de aici pericolul depersonalizării. Lucrurile, în schimb, adică „obiectele, peisajele, evenimentele, persoanele lumii exterioare” sunt salvatoare, ele conving, produc plăcere, sunt un argument al existenței personale. Varietatea lucrurilor garantează identitatea celui care scrie:

> Prezența lor – arată Ponge – evidența lor concretă, densitatea lor, cele trei dimensiuni, partea lor palpabilă, indubitabilă, existența lor de care eu sunt mult mai sigur decât de propria mea existență, partea lor de „asta nu se inventează ci se descoperă”, partea lor de „este frumos pentru că eu nu aș fi putut inventa așa ceva, pentru că eu aș fi fost incapabil să inventez așa ceva”, toate acestea alcătuiesc singura mea rațiune de a fi, de fapt pretextul meu; și varietatea lucrurilor este în realitate ceea ce mă construiește[331].

Gestul construcției de sine trebuie înțeles ca o reacție la puterea anihilantă a lucrului. Poetul există pornind de la lucru, prin propria lui creație care este textul și care face concurență lucrului însuși. Textul este, și el, un obiect material. Poemele ar trebui să aibă, și ele, complexitatea și pregnanța obiectelor naturale, fiind însă mai seducătoare decât acestea, mai convingătoare și capabile într-o mult mai mare măsură să obțină consimțământul necondiționat al celui care intră în contact cu ele. Acest mod de a înțelege textul poetic explică de ce, în demersurile sale teoretice,

---

[330] *Idem*, *My creative method*, în *Methodes*, Éditions Gallimard, Paris, 1961, p. 181.

[331] *Ibidem*, pp. 11-12.

Ponge evită să folosească noțiunea de poezie şi o preferă pe aceea de „obiect literar" sau „obiect artistic", când nu propune de-a dreptul un termen care-i aparține, acela de *proem*, invenție lexicală ce denumeşte specia „poemului în proză", pe care Ponge îl adoptă ca o structură permanentă a creației sale. Scriitorul francez nu crede în vers şi în structura poemului obişnuit pentru că el nu crede în poezie, ci în cunoaşterea de tip poetic. Pentru a ajunge la adevărurile pe care le vizează, el nu are nevoie de o formă, ci de o metodă, iar metoda aceasta e preferată pentru superioritatea sa cognitivă, nu pentru libertatea ei lipsită de rigoarea demersului ştiințific. De altfel, această metodă e una care încearcă, înainte de toate, să spargă conceptele, să risipească prejudecățile şi locurile comune ale gândirii.

Când Ponge afirmă că o operă de artă este „obiectul de origine umană în care se distrug ideile"[332], el are în vedere tocmai această calitate a cunoaşterii artistice de a depăşi comportamentele mentale stereotipe. Cunoaşterea poetică se bazează pe „naivitate şi fervoare", ea nu exclude riscul de a fi puerilă, arbitrară, abnormală. Obiectul la care urmăreşte să ajungă Ponge este un obiect epurat de zgura gândirii uzuale, privit în aspectele sale neobişnuite, chiar ruşinoase, pe care mentalitatea comună le-a pus sub interdicție: „chiar în asta constă totul (sau principalul): să mărturiseşti anomaliile, să le proclami [...], să le numeşti: un nou *caracter*"[333].

UN STUDIU DESPRE PORTOCALĂ. Cu ajutorul analogiei, al comparației şi al asociațiilor dezvoltate în lanț, lucrurile îşi revelează brusc aspectele stranii, descrise cu o anume brutalitate, care desfide ideea obiectelor poetice în sine. Să urmărim acest „studiu" intitulat *Portocala*:

---

[332] *Idem, Le murmure (condition et destin de l'artiste),* în *op. cit., p. 160.*

[333] *Idem*, *My creative method*, în *op. cit.*, p. 30.

Ca şi în burete, există în portocală o aspirație de a-şi relua fireasca înfățişare după ce a fost supusă la proba stoarcerii. Dar buretele reuşeşte totdeauna iar portocala niciodată: căci celulele ei s-au sfărâmat, țesuturile ei sunt sfâşiate. În timp ce doar coaja îşi recapătă molatec forma datorită elasticității ei, un lichid de ambră s-a răspândit, întovărăşit de prospețimi, de parfumuri suave desigur – dar adesea şi de conştiința amară a unei expulzări premature de sâmburi.

Trebuie oare să ne hotărâm pentru unul din aceste două moduri de a suporta cu greu opresiunea? – Buretele e numai muşchi şi se umple cu vânt, cu apă curată sau cu apă murdară, după împrejurări: această gimnastică e infamă. Portocala are mai mult bun gust, dar e prea pasivă, – iar sacrificiul ei înmiresmat îi dăruieşte opresorului prea multă bucurie.

Dar nu am spus îndeajuns despre portocală doar amintind felul ei propriu de a parfuma aerul şi de a-şi desfăta călăul. Trebuie să punem accentul pe culoarea glorioasă a lichidului rezultat, şi care, mai mult decât zeama de lămâie, obligă laringele să se deschidă larg atât pentru pronunțarea cuvântului cât şi ingerarea lichidului, fără nicio strâmbătură temătoare a gurii, ale cărei papile nu se zbârlesc în atingerea cu el.

Şi rămânem de altfel fără cuvinte pentru a mărturisi admirația pe care o merită învelirea fragedului, fragilului şi rozului balon oval în acea groasă sugativă umedă a cărei epidermă extrem de subțire dar foarte pigmentată, strepezitor gustoasă, este zgrunțuroasă tocmai atât cât trebuie pentru a arăta cu demnitate lumina pe desăvârşita formă a fructului.

Dar la sfârşitul unui studiu prea sumar, conceput cât mai rotund cu putință – trebuie să ajungem la sâmbure. Acest grăunte, de forma unei minuscule lămâi, este pe din afară de culoarea lemnului alb de lămâi, iar pe dinăuntru de un verde de mazăre sau de sămânță încolțită. În el se întâlnesc, după explozia senzațională a lanternei venețiene de arome, culori şi parfumuri care este zemosul balon însuşi – duritatea relativă şi

verdeața (nu de altfel în întregime insipidă) a lemnului, a ramurii, a frunzei: mică deşi cu siguranță rațiunea de a fi a fructului[334].

Demersul fundamental prozaic şi antipoetic al autorului e aici evident. Obiect poetic prin excelență, grație în primul rând exotismului său, portocala e tratată în regimul unui concret analogic şi dintr-o perspectivă descriptivă care-i invalidează valorile îndeobşte acordate. Nu doar că ea e comparată cu banalul burete de baie, dar existența ei e sesizată, de la bun început, în contextul cel mai puțin favorabil unei imagini ideale: acela al stoarcerii. Poetul chiar insistă asupra efectelor operației de stoarcere, cu un anume cinism, deşi scopul său e acela de a ajunge la savoarea lichidului. Zeama portocalei e descrisă prin prisma efectelor sale gustative, în contrast cu zeama de lămâie. După care se revine la „groasa sugativă umedă" a cojii, pentru a se putea aduce în discuție rotunjimea desăvârşită a fructului. De fapt, acest truc al descoperirii sublimului pornind de la „vulgar" e destul de curent în poemele lui Ponge.

În sfârşit, ultima secvență a textului prezintă, într-un limbaj care nu evită comparațiile groase („verde ca mazărea"), sâmburele portocalei, în consistența căruia se concentrează planta (portocalul) în întregimea ei. Exotismul e absent, lauda adusă mirosului fructului şi sucului de portocală se reduce la câteva note sumare („lichid de ambră", „prospețimi", „parfumuri suave", „culoarea glorioasă a lichidului"), obiectul e descris odată cu propria sa distrugere, fără niciun fel de grijă apologetică, în trepte fenomenologice lipsite de orice aură metafizică sau pornire idealizantă. Obiectul e astfel demitizat, dezantropomorfizat.

Ca să vedem diferența față de modul emfatic al laudei fructelor, putem lua un exemplu tot din spațiul poeziei franceze, desprins din creația proteiformă a unuia dintre cei mai ofensivi adepți ai experimentării unor noi limbaje literare, André Gide. Iată un fragment dintr-un poem al său despre rodie, în care, doar în şase versuri, apar nenumărate calități

---

[334] *Idem*, *De partea lucrurilor / Le parti pris des choses*, Editura Univers, Bucureşti, 1974, pp. 23-25 (traducere de Irina Mavrodin).

superlative ale fructului, toate numite direct, fără niciun fel de premeditare analitică:

Comoară tăinuită, membranele stupilor,
Abundența savorii,
Arhitectură pentagonală.
Coaja se sparge, semințele cad,
Boabe de sânge în cupe de azur,
Şi altele, picături de aur, pe tipsii de bronz emailat.[335]

Între poezia lui Ponge şi poezia lui Gide e sesizabilă o evidentă diferență de limbaj. Gide e un calofil şi un exaltat al frumuseții şi al perfecțiunii, căutându-şi cu grijă cuvintele: „comoară”, „arhitectură”, „azur”, „aur”, „bronz”. El îşi celebrează extatic obiectul. Ponge e mai degrabă un pragmatician al privirii şi un naturalist al ideilor şi cuvintelor. Pentru că nu este vorba aici, în poetica lui, doar de a te exprima altfel despre obiecte, ci de a vedea obiectele altfel, din alte perspective.

„A ÎNLOCUI NUMELE”. În *My Creative Method* Ponge arată că fabricarea obiectelor sale se poate face în funcție de două mecanisme personale distincte: fie obiectul ales e plasat în centrul preocupărilor şi analizat empatetic, de la calitățile sale concrete până la ideea pe care el o reprezintă şi la cuvântul care îl desemnează, fie el e considerat ceva imposibil de numit şi atunci e descris *ex nihilo*, ca o insolită creație a naturii, privită pentru prima dată, ce abia la sfârşitul descrierii poate fi recunoscută cu adevărat.

Şi într-un caz şi în celălalt, marea problemă rămâne exprimarea: uneori cuvintele prin care obiectul se poate face ştiut trebuie refuzate, pentru că

---

[335] Text reprodus după G. Călinescu, *Universul poeziei*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 138. În original: „Trésor gardé, cloisons de ruches, / Abondance de la saveur, / Architecture pentagonale. / L’écorce se fend; les grains tombent, / Grains de sang dans des coupes d’azur; / Et d’autres, gouttes d’or, dans des plats de bronze émaillé” (trad. rom. în text: Gheorghe Crăciun).

ele anihilează, simplifică, condensează la modul exagerat ceea ce îi este propriu acestui obiect şi numai lui. Alteori, blocajele şi deformările vin de la nume. De aceea Ponge îşi stabileşte şi acest imperativ: „Trebuie ca numele să nu fie util. A înlocui numele”[336].

Ajungem astfel la chestiunea limbajului poeziei lui Ponge, la problema dicționarului, a definiției, a descrierii şi a diferenței. Ceea ce-l interesează înainte de toate pe poet este proprietatea formulelor descriptive de care el uzează, adecvarea limbajului la concret, a expresiei lingvistice la percepție. Lumea obiectelor şi cuvintelor omului modern este o lume cu mecanismele stricate, o lume de fracturi şi incompatibilități, în care dicționarele şi enciclopediile unei limbi dau în acelaşi timp definiții diferite pentru acelaşi obiect:

> De unde vine – se întreabă Ponge – această diferență, această limită de neconceput dintre definiția unui cuvânt şi descrierea lucrului pe care acest cuvânt îl desemnează? De unde apare faptul că definițiile dicționarelor ne par într-un mod atât de lamentabil golite de concret, iar descrierile (din romane sau poeme, de pildă) atât de incomplete (sau dimpotrivă, prea particulare şi amănunțite), atât de arbitrare, atât de hazardate[337]!

Răspunsul pe care el îl dă acestor întrebări e unul care arată tocmai de ce e nevoie de (anti)poezia sa, de demersul său reparator, în care discursul ştiințific e convocat la a servi o cauză gnoseologică mai bună decât aceea îndeobşte asumată:

> Am putea să ne imaginăm un fel de scrieri (noi) care, situându-se aproape între cele două genuri (definiție şi descriere) să împrumute de

---

[336] Francis Ponge, *My creative method*, în *op. cit.*, p. 31.
[337] *Ibidem*, p. 11.

> la primul infailibilitatea, caracterul indubitabil, scurtimea de asemenea, şi de la celălalt, respectul pentru aspectul senzorial al lucrurilor...[338].

Nu va fi însă vorba – ne asigură poetul în continuare – de constituirea unei ştiinţe care să conducă la alte tipuri de clasificare, eventual superioare, ci de instituirea unui discurs „care deranjează clasificările obişnuite", propunând forme de abordare a realului mai sensibile şi mai frapante. E vorba, prin urmare, – cum spuneam – de o insolitare a elementelor realului, de o reaşezare a lor în precepte, în nişte forme subiective mult mai pline de prospeţime:

> Calităţile cutărui sau cutărui obiect ales pentru a fi explicitat vor fi de preferinţă cele care până acum au fost trecute sub tăcere. Dacă noi vom ajunge astfel să prezentăm impresia noastră autentică şi naiva noastră clasificare puerilă a lucrurilor, atunci noi vom înnoi lumea obiectelor (a subiectelor operelor de artă). Şi cum există şansa ca – aşa subiectivă şi originală cum este ea – impresia noastră puerilă să se înrudească, totuşi, cu aceea a multor spirite sau sensibilităţi contemporane sau viitoare, vom fi înţeleşi, ni se va mulţumi, vom fi recompensaţi[339].

„FORMELE CLARE ŞI IMPERSONALE". Ponge dă de înţeles că ceea ce-l interesează în demersul său care „foloseşte substanţa poetică pentru a se debarasa de ea" e nu seducţia, ci convingerea. El vrea să ajungă „la formele *clare* şi *impersonale*" şi să facă astfel concurenţă accepţiei cuvintelor din dicţionarele zilei. Suntem aici aproape de scopurile obiectiviştilor americani, dar şi diferenţele sunt vizibile. Neutralitatea obiectiviştilor în raport cu lumea exterioară echivalează atât cu punerea între paranteze a eului observator, cât şi cu suspendarea conotaţiilor

---

[338] *Ibid*.
[339] *Ibid.*, p. 17.

animiste ale cuvintelor. Ponge teoretizează şi el neutralitatea, însă ca pe o retragere a limbajului din duplicitatea sensurilor sale curente: „Eu situez limbajul în stare neutră. E vorba deci despre un limbaj în stare născândă, care vorbeşte despre obiectul cel mai neutru cu putinţă”[340].

Poetul nu urmăreşte reducerea sferei semantice a noţiunilor la simpla denotaţie, ci descoperirea unui limbaj „conform înţelesului, având proprietatea termenilor şi corespunzând rădăcinilor sale dintâi”[341]. De aici o întreagă poetică a etimologiei şi a jocurilor de cuvinte care, coroborată cu intenţia definiţiilor clare şi impersonale, îşi propune să înlocuiască – conform unor ambiţii formulate în acelaşi text programatic intitulat *My Creative Method*:

> 1. Dicţionarul enciclopedic 2. Dicţionarul etimologic 3. Dicţionarul analogic (nu există) 4. Dicţionarul de rime (al rimelor interioare, de asemenea) 5. Dicţionarul de sinonime 6. Orice poezie lirică ce pleacă de la Natură, de la obiecte etc.[342].

POETUL FACE LUMEA SĂ FUNCŢIONEZE. Cu ajutorul obiectelor, Ponge ar vrea să dea seama de *întregul conţinut al noţiunilor* corespunzătoare lor. Poezia înţeleasă aşa cum o înţelege el, e singura în măsură să depăşească fatala fragmentare a cunoaşterii umane. Cât despre lumea obiectivă, aceasta nu poate fi niciodată sesizată în starea ei pură, orice ar avea de spus în această privinţă unii fenomenologi mai radicali. Lumea obiectivă a lui Francis Ponge nu este lumea pur şi simplu, ci ea şi toate cunoştinţele – analogii, definiţii, metafore, descrieri, postulate etc. – pe care le deţinem asupra ei. Veridicitatea acestor cunoştinţe e însă discutabilă, pentru că ele exprimă nu atât un adevăr al obiectului, cât un adevăr al ştiinţelor, al mentalităţilor şi al exceselor limbajului.

---

[340] *Idem*, *Eu am început foarte de tânăr să deschid dicţionarul* (dialog cu Ion Pop), în *op. cit.*, p. 223.

[341] *Ibidem*, p. 224.

[342] *Idem*, *My creative method*, în *op. cit.*, p. 36.

Încremenită în formulele fixe ale progresului şi ale vorbirii zilnice, lumea noastră e una de obiecte pe care nu le mai vedem, care au fost stricate, deformate, îndepărtate de adevărata lor natură, împachetate în noțiuni şi închise în cutiile conceptelor. Mai ales lumea modernă e o lume fără mister, care funcționează rău şi care nu-şi mai conservă esența ei primordială decât în spiritul câtorva artişti. Pentru că relația dintre om şi lucruri, dintre lucruri şi cuvinte pare ruptă, artistul modern trebuie să-şi reorienteze obiectivele creației:

> El trebuie să deschidă un atelier, să ia lumea la reparat, pe fragmente, cum îi vine. Nu pentru că s-ar crede un mag. Ci un ceasornicar. Reparator atent al homarului sau al lămâii, al urciorului sau al compotierei, aşa este artistul modern. De neînlocuit în funcția sa[343].

Pentru a reuşi să devină un astfel de „vindecător", artistul trebuie să dovedească – susține Ponge în continuare – acea sensibilitate față de funcționarea lumii care-i este proprie, dar şi dorința de a-i rămâne lumii integrat, ceea ce deosebeşte net poziția sa de poziția omului de ştiință. Artistul vorbeşte despre materie cu ajutorul materiei – limbajele, în cazul scriitorului. Astfel, „opera de artă îşi câştigă toată valoarea în acelaşi timp din asemănarea şi din diferența sa față de obiectele naturale"[344].

Poemul e un obiect ca şi obiectele lumii fizice, şi de aici vine asemănarea. Diferența se manifestă ca o dimensiune retorică, expresivă. Ceea ce-l interesează pe Ponge e – cum am mai arătat – o retorică a exactității şi a transparenței. Poetul e un administrator şi un producător al limbajului. Dar limbajul lui nu trebuie să semnifice atât de mult încât să ajungă să nu mai funcționeze ca limbaj care are ceva de spus, cum pare să se întâmple în celelalte domenii ale cunoaşterii şi ale existenței.

---

343 *Idem*, *Le murmure* (condition et destin de l'artiste), în *op. cit.*, p. 161.

344 *Ibidem*.

Demersul cognitiv al lui Ponge e unul care se apropie mult de demersul omului de ştiinţă. Dar poezia lui e ştiinţă fără concepte, o ştiinţă, totuşi, tranzitivă în subiectivitatea ei, care ştie să evite drama încercării de a sistematiza ceea ce nu se lasă sistematizat:

> Non-semnificaţia lumii poate foarte bine să-i ducă la disperare pe aceia care, crezând încă (paradoxal) în idei, se obligă să deducă de aici o filosofie sau o morală. Ea nu poate să-i ducă la disperare pe poeţi, căci ei nu lucrează pornind de la idei, ci, s-o spunem brutal, de la cuvinte. Începând de aici încolo, consecinţele sunt excluse. Dacă nu există, totuşi, o reconciliere profundă: creaţie şi re-creaţie. În ultimă instanţă, pentru ei, că sacrifică ceva sau nu, lumea funcţionează. Şi iată, la urma urmelor, ce li se cere poeţilor (din partea operelor şi din partea lumii): viaţa[345].

INTERFERENŢE ŞI INIŢIATIVE. În legătură cu opera lui Ponge, GaĂ«tan Picon şi Jean-Paul Sartre au vorbit, primul despre un „realism poetic”, cel de-al doilea despre „bazele unei fenomenologii a naturii”[346]. Realismul şi fenomenologia nu sunt termeni care să se excludă. Există, la Ponge, atât o decizie de a elimina din demersul său orice transcendenţă mistificatoare, inclusiv transcendenţa conceptului, cât şi conştiinţa faptului că obiectul nu-şi poate revela nuditatea propriei materii decât prin aşezarea lui între parantezele percepţiei şi regândirea sa în funcţie de o eidologie poetică.

Ponge este promotorul unei literaturi obiective[347] care – ştim bine – a făcut mare vogă în Franţa anilor ‘50 ai secolului trecut. Apropierea lui de şcoala Noului Roman francez – în primul rând de scriitura obiectual-dezantropomorfizatoare a lui Alain Robbe-Grillet – este firească şi nu

---

[345] *Ibid*.

[346] Cf. Irina Mavrodin, *Francis Ponge şi retorica obiectului*, prefaţă la Francis Ponge, *De partea lucrurilor / Le parti pris des choses*, ed. cit., p. 6.

[347] Cf. Roland Barthes, *Littérature objective*, în *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1964, pp. 29-30.

puțini exegeți au încercat să găsească puncte de contact între aceşti doi importanți experimentatori ai unui nou mod literar de raportare umană la lume. Dar Ponge a fost, după 1960, şi un apropiat al grupului de tineri scriitori reuniți în jurul revistei *Tel Quel*, care l-au susținut cu toată convingerea, văzând în el un precursor al propriei lor atitudini contestatare.

Un lucru este sigur: la originea tuturor inițiativelor care, în Franța postbelică, au pus sub semnul întrebării condiția literaturii, condiția limbajului literar, statutul şi îndreptățirea gestului celui care scrie, se află poezia lui Ponge, metoda sa creatoare, a cărei bază nu este atât estetică, cât antropologică şi morală.

El caută o nouă posibilitate de reîntemeiere a raporturilor omului cu elementele existenței, este un moralist al percepției şi al cunoaşterii. Cu poezia lui Ponge începe adevărata ştergere a granițelor dintre genuri, procesul de fuzionare a lirismului cu eseul şi romanul, ideea că literatura e ceva care se face sub ochii noştri. Prin el se impune la modul decisiv conştiința faptului că orice poem e o sumă a variantelor sale şi că între poezie şi teoria poeziei nu există ruptură, pentru că orice poet care-şi merită numele trebuie să fie în acelaşi timp şi un teoretician al propriilor obiective, un creator în cunoştință de cauză.

Ce este însă esențial de reținut e faptul că Ponge ajunge la aceste rezultate nu adoptând din mers o identitate de poet, ci punând în discuție condiția ființei umane şi a atitudinii ei în fața lumii. Retorica lui Ponge e un rezultat al ontologiei sale, al refuzului său de a se autoiluziona, proclamat încă de timpuriu, într-un poem din 1919, intitulat *Preumblare prin serele noastre*, din care merită să reținem acest fragment:

> *Divină necesitate de imperfecțiune, divină prezență a imperfectului, a viciului şi a morții în paginile scrise, vă chem într-ajutor. Pentru ca improprietatea termenilor să îngăduie o nouă inducție a umanului în semnele deja prea detaşate de el şi prea descărnate, prea afectate, prea găunoase. Pentru ca toate abstracțiunile să fie minate pe dinăuntru şi ca topite de această secretă dogoare a viciului stârnită de timp, de moarte, de imperfecțiunile geniului. Pentru ca, în sfârşit, nimeni să nu mai poată*

crede în nicio existenţă, în nicio realitate, ci doar în câteva mişcări profunde ale aerului la trecerea sunetelor, doar în câte o minunată podoabă pe hârtie ori marmură rămasă în urma stiletului.

O, urme omeneşti la îndemână, o sunete originare, monumente ale copilăriei artei, aproape imperceptibile modificări fizice, caractere, obiecte perceptibile misterios numai prin două simţuri, şi totuşi mai reale, mai atrăgătoare ca semnele, eu vreau să vă apropiu de substanţă şi să vă-ndepărtez de calitate. Vreau să vă fac iubite mai mult pentru voi înşivă decât pentru semnificaţia voastră. Vreau să vă-nalţ, în fine, la o condiţie mai nobilă decât aceea de simple referinţe[348].

Contemporan cu căutările poetului, existenţialismul propune o nouă mitologie a umanului, una întemeiată pe absurd şi disperare. Ponge se află în căutarea altor limite. El caută natura obiectelor ca atare, pentru a descoperi în cele din urmă natura obiectivă a limbajului în care se ascunde natura imperfectă, dar adevărată, a umanului. Faptul că el ajunge astfel la o poezie a tranzitivului e în firea lucrurilor. Pentru că adevărata tranzitivitate a comunicării e ceva care porneşte de la natura lucrurilor.

12. Olson, Lowell şi O'Hara

SPAŢIUL PAGINII. „Poemul e un câmp de acţiune", afirmă William Carlos Williams într-un eseu din 1948. Ţinând seama de transformările petrecute în spaţiul poeziei din primele decenii ale secolului nostru, constatarea e normală. Ca şi cummings, autorul lui *Paterson* înţelesese de mult că din momentul în care poezia s-a văzut silită să părăsească prozodia clasică, suprafaţa de hârtie pe care ea trăieşte a devenit esenţială. Din corsetul uniformizant al versului, fie acest vers şi unul eliberat de grijile metrice, ca în poezia lui Whitman, poezia evadează în câmpul alb al paginii. Ea îşi câştigă astfel o libertate cu care la început nu ştie prea bine ce să facă. Dovadă cuminţenia simplu liniară a versurilor libere la unii

[348] Francis Ponge, *Preumblare prin serele noastre*, în *Secolul 20*, nr. 325-326-327, f.a., p. 120 (traducere de Alina Ledeanu).

poeți simboliști. Ruptura se produce, de fapt, odată cu Mallarmé, ale cărui idei vizual-tipografice despre poezie, materializate în celebrul poem *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, sunt astăzi bine cunoscute, ele având în continuare parte de numeroase comentarii[349].

Dar Mallarmé e un poet al metafizicii paginii şi al spectacolului estetic produs de alfabet. Pe el îl interesează cartea, nu spunerea, cartea în sine, textul total, nu comunicarea naturală, autenticitatea discursului.

Preocupările poeților americani de după 1900 sunt cu totul altele. Apropierea poeziei de limba obişnuită şi de vocabularul prozei va accentua problematica formală a suprafeței în care poemul e sortit să se materializeze. Dar aceasta e o nouă problematică, diferită de religia cuvântului unic din teoriile lui Mallarmé. Putem oare rescrie *Roaba roşie*, poemul lui Williams, sub forma unui fragment dispus compact în pagină, fără a pierde pe drum poezia?

Williams şi mai ales cummings au sesizat cu mult înaintea lui Charles Olson – autorul cunoscutului manifest al *versului proiectiv* (1950) – faptul că forma tipografică, ea însăşi, e un element constitutiv al mesajului. Să ne amintim poemul despre pisică din volumul *XAIPE* şi felul în care, în cuprinsul lui, literele devin mai importante decât cuvintele şi, totuşi, mai puțin importante decât semnificația lor vizuală.

Sau iată, din poezia experimentală a aceluiaşi e.e. cummings, această meditație vizual-entomologică, în care procesul de cucerire a spațiului paginii cu ajutorul literelor şi cuvintelor pare să fi ajuns la limita inteligibilității semantice[350]:

---

[349] Vezi în acest sens: Jacques Derrida, *La Dissémination*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, trad. rom. *Diseminarea*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1997, traducere şi prefață de Cornel Mihai Ionescu; Julia Kristeva, *„Un coup de dés": suppresions non récupérables et emboâtements infinis-indéfinis*, în Julia Kristeva, *La révolution du langage poetique*, Éditions du Seuil, Paris, 1974; Jean François Lyotard, *Figură a gândirii: „Un coup de dés"*, în *Secolul 20*, nr. 1-2-3, 1995.

[350] Text reprodus după Romulus Bucur, Alexandru Muşina, *Antologie de poezie modernă. Poeți moderni despre poezie*, Editura Leka Brâncuş, 1996, p. 104 (traducere de Romulus Bucur).

ă-s-t-u-c-l-ă *ă-s-t-u-c-l-ă*
care
c/cum p(r ivi)m acumsead
ĂĂCLUST
unăs (ă-
ca): s
aR
!Ă:
A J
(u
nGânD
la
re(de)aran(vin)jî(e)nd
, lăcustă;

Se vede de aici că, fără o lectură cinetic-iconică a paginii, obligând ochiul să facă el însuşi salturi de lăcustă (acesta este „subiectul" poeziei), în căutarea unor semnificații noționale şi a părților descompuse ale cuvântului din titlu, totul poate părea o elucubrație, iar precizarea finală a poetului („rearanjând devine lăcustă"), o precizare lipsită de sens. Or, aici, sensul se află „la vedere", în albul paginii, el există odată cu acest spațiu şi se confundă cu propria lui desfăşurare tipografică. Un astfel de poem nu putea fi imaginat decât cu ajutorul unei maşini de scris, jucându-te cu posibilitățile ei de culisare verticală şi orizontală, combinând paranteze, semne de punctuație, litere majuscule şi minuscule, spații albe.

Dar cummings e un poet deosebit de personal, imposibil de imitat, un experimentator pe spații mici, un ludic şi un non-conformist al temelor poetice. Artificiile lui conțin o notă marcat particulară de ingeniozitate şi improvizație.

VERSUL DESCHIS. Alți poeți au avut în vedere forme vizuale mai puțin fastidioase, care să se potrivească poeziei moderne în general, încercând astfel să o salveze de monotonia liniară a versului convențional. Pound,

mare admirator al lui Brâncuşi, impusese prin *Cantos*-urile sale versul „crenelat”, în trepte şi linii frânte, ca o sculptură în planul paginii. Am văzut, de asemenea, importanța pe care o acordau formei tipografice poeții obiectivişti. William Burroughs inventase metoda *cut up*, prin care paginile unui text abia scris erau tăiate, rearanjate şi recombinate, pentru a forma astfel noi asocieri de cuvinte, noi imagini, cât mai neaşteptate[351]. Suntem în continuare aproape, printr-o astfel de metodă, şi de dadaism şi de colajul suprarealist.

Prin *Versul proiectiv*, manifestul său din 1950, Charles Olson voia însă altceva, să depăşească limitele versului „închis”, acel vers educat de tipar, deosebit de persistent în poezie, în ciuda încercărilor lui Pound şi Williams de a-l depăşi, care favoriza, cum ar fi spus Ion Barbu, „poezia leneşă”, adică – în cuvintele poetului american – „ceea ce s-ar putea numi suflet-intim-pe-orice-zid-public” [352] . Versul proiectiv este un vers deschis, inventat anume pentru a îngloba în spațiul poeziei legile şi posibilitățile respirației celui care scrie. Nu ne aflăm însă în fața unei simple revoluții formale. Schimbarea pe care o preconizează Olson e una care are în vedere „poziția față de realitate pe care o aduce în ființă un astfel de vers, ce realizează această poziție, atât în ceea ce-l priveşte pe poet, cât şi în ceea ce-l priveşte pe cititorul său”[353].

Iată-ne, prin urmare, în fața unui comandament tehnic cu substrat ontologic. Poemul e înțeles în acelaşi timp ca un vehicul de sens şi ca un obiect închis în propriul său înveliş. Pe de o parte, „Un poem e energie transferată din locul de unde poetul a recepționat-o (el va avea mai multe cauzalități), prin intermediul poemului însuşi, pe tot drumul către

---

[351] Ulterior, Burroughs inventează o nouă metodă, de aceeaşi factură aleatorie: „Am pus la punct o extindere a metodei *cut up*, pe care o denumesc *fold in method*: o pagină de text al meu sau al altuia – îndoită în două – pe direcția înălțimii – şi aşezată pe o altă pagină. Textul astfel compus este citit, atunci, ca un singur text, din cauza acestor două plieri”. *Apud* Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 267.

[352] Charles Olson, *Versul proiectiv*, în *Interval*, nr. 4-5, 1990, p. 48.

[353] *Ibidem*.

cititor”[354], pe de altă parte, „forma [unui poem] nu e niciodată mai mult decât o extensie a conținutului”[355], altfel spus o „compoziție-câmp”, în care se înfruntă energii semantice şi psihice. În ce priveşte menținerea constantă a energiilor actului poetic, aceasta e posibilă pe o singură cale: prin deplasarea cu rapiditate a atenției de la o percepție la alta. Însă în această mişcare directă şi rapidă poetul trebuie să capteze atât presiunea propriei sale respirații (energia), cât şi valorile auditive ale cuvintelor. Prin versul proiectiv, aceste valori nu mai sunt administrate metric, ci silabic.

Pentru Olson, silaba este un rezultat al unirii dintre minte şi ureche. Este evident, mai departe, că silabele nu pot alcătui decât versuri şi că din momentul în care prozodia a fost suspendată, versul poate fi echivalat cu respirația celui care scrie, adică cu sensibilitatea sa. Se ajunge astfel la următorul principiu de lucru: „capul prin intermediul urechii, spre silabă; inima prin intermediul respirației, spre vers”[356].

De aici faptul că atenția acordată sonorității silabice a cuvintelor lasă gândirea să se manifeste spontan, eliberată de propriile ei clişee, însă, în acelaşi timp, dacă inima e respirație, atunci acestea două împreună conțin energia scrisului, garantează percepția, asigură drumul de la o percepție la alta, construiesc forma poemului.

În vechea poezie, a versului non-proiectiv, în romantism, de pildă, inima se confundă cu sentimentele şi stările care aduc cu ele decorativismul, comparațiile, adjectivele, procedeele retorice, descriptivismul. Versul proiectiv e cu atât mai necesar, cu cât el se opune descrierii, formă care favorizează „lenea inimii”. Descrierea duce la pierderi de energie. Ideile, preconcepțiile, ilustrarea unor teme date duc la pierderi de tensiune. Or, relațiile din câmpul unui poem trebuie să aibă aceeaşi tensiune ca şi relațiile dintre obiecte în câmpul realității. Energia e vorbire, iar vorbirea îi conferă poemului soliditate. În interiorul poemului cuvintele sunt lucruri. În poem se constituie tensiuni spațiale. Dar pentru a se

[354] *Ibid.*

[355] *Ibid.*

[356] *Ibid.*

putea ajunge la aşa ceva, e nevoie de maşina de scris, apanajul poetului modern, instrumentul prin care au ajuns la descoperirea altor forme de vers şi Pound, şi Williams, şi cummings.

MAŞINA DE SCRIS. Olson e unul dintre primii poeţi moderni care teoretizează avantajele instrumentale ale maşinii de scris. Aceasta pare prelungirea tehnologică ce răspunde cel mai bine solicitărilor la care e supus poetul în lumea modernă: ea permite înregistrarea a ceea ce este instantaneu şi exact în munca de creație:

> E avantajul maşinii de scris că, datorită rigidității şi preciziilor ei de spațiu, poate, pentru poet, să indice exact respirația, pauzele, chiar suspendările de silabe, juxtapunerile chiar ale unor părți de fraze pe care le are în gând. Pentru întâia oară poetul are portativul şi bara de măsură ale muzicianului. Pentru întâia oară, el poate, fără convenția rimei şi metrului, înregistra actul de ascultare asupra propriei vorbiri şi, prin acel act, indica modul în care vrea ca orice cititor, pe tăcute sau în alt fel, să dea glas operei sale[357].

Versul proiectiv, acest nou tip de decupaj dactilografic, are drept scop o nouă fenomenologie a lecturii, el favorizează adecvarea cititorului la intențiile reale ale textului pe care îl are în față. Olson explică:

> Dacă un poet contemporan lasă un spațiu cât expresia dinaintea lui, el înțelege prin aceasta că spațiul respectiv trebuie ținut de respirație un interval de timp de aceeaşi lungime. Dacă el suspendă un cuvânt sau o silabă la sfârşitul versului (aceasta a fost mai ales adăugirea lui cummings), el intenționează să lase să treacă atât timp cât îi ia ochiului – acel fir de păr suspendat – să culeagă următorul vers[358].

---

[357] *Ibid.*, p. 50.
[358] *Ibid.*

Poemul poate în felul acesta să asigure, în actul de creație, progresia atât a sensului cât şi a respirației, şi el reuşeşte performanța de a face simultane procesul compunerii poemului şi procesul înregistrării sale.

OBIECTISM. Partea a doua a manifestului lui Olson aduce în discuție poziția poetului față de realitatea lumii exterioare şi față de realitatea propriei opere. Ajungem astfel la problema obiectivismului, mod de raportare la realitate pe care Olson preferă să-l numească *obiectism.* Definiția noului concept nu face altceva decât să sintetizeze idei cunoscute deja de la Williams, Oppen, Reznikoff şi ceilalți:

> Obiectismul este a scăpa de interferența lirică a individului ca eu, de „subiect" şi sufletul său, acea prezumție particulară prin care omul occidental s-a interpus între ceea ce este el ca o creație a naturii (cu anumite instrucțiuni de îndeplinit) şi acele alte creații ale naturii pe care le putem fără nicio derogare numi obiecte[359].

Sunt afirmații pe care le-ar fi putut semna oricând Fernando Pessoa şi care în realitate şi apar, chiar dacă altfel formulate, în manifestele senzaționismului, texte preocupate, cum ştim, înainte de toate, de eliminarea sufletului din ecuația poeziei. E sigur însă că Olson nu avea cunoştință de scrierile poetului portughez.

Mai departe, e susținută ideea că omul trebuie să fie conştient de natura sa de obiect printre celelalte obiecte ale lumii, că el trebuie să se simtă, prin rădăcinile sale (sunetul, respirația şi limbajul), o creație a naturii şi să transforme sunetul, respirația şi limbajul în propria sa fiziologie. Poezia e voce, de aceea nu întâmplător Olson aduce ca exemple *Troienele* lui Sofocle şi epopeile lui Homer. El crede cu toată seriozitatea că versul proiectiv poate să depăşească poezia lirică, spre o semnificație

---

[359] *Ibid.*

dramatică, şi descoperă această putere dramatică a versului la Pound, dar şi la Eliot, autor pe care, pe de altă parte, îl repudiază tocmai pentru teatrul lui care face concesii vechiului vers non-proiectiv din care respirația (proprie începuturilor poetice ale omului) e absentă şi, odată cu ea, şi vocea.

Marele avantaj al versului proiectiv constă – susține Olson – tocmai în redescoperirea energiilor vocale ale silabei. Prin silabă şi maşina de scris poezia are astfel şansa de a redescoperi lumea obiectivă (pagină, lipsită de suflet, dar adevărată) a omului prealfabetic. Suntem încă o dată aproape de ideile lui Pessoa din *Ultimatum*, chiar dacă la aceste idei s-a ajuns pe o altă cale, mai tehnică şi mai pragmatică.

UN EXEMPLU. Rămâne, totuşi, întrebarea dacă nu cumva eliberarea versului de propriile sale limite, aşa cum o declară Olson, nu se transformă într-o nouă formă de sclavaj. Atenția acordată uneltei de scris şi formei în general poate conduce la o neglijare a fondului, la o relaționare seacă a conținuturilor experienței. Fascinat de geometria constituirii câmpurilor semantice, Olson se dovedeşte în practica sa poetică un creator destul de livresc, chiar şi atunci când face apel la propria biografie. Celebru prin volumul *Cânturile lui Maximus*, Olson nu merge prea departe de explorările lui Eliot, Pound şi Williams (cel din poemul *Paterson),* şi scrie astfel de versuri:

Cunosc o casă făcută din glod şi nuiele
cunosc o rochie necusută
am văzut vântul
suflând bumbacul
pe trupul ei
de la genunchi în sus.

Era Nike
iar picioarele ei: atât de scheletice că
aş fi putut lăcrima

ca şi acel fermecător pedant
cine nu putea să-şi răspundă singur trebuia să-i întrebe
pe cei de pe puntea goeletei
şi privi,
primii ochi omeneşti privind din nou
acest start de mişcare umană (tocmai săptămâna trecută)
vechi de 300 000 000 ani
mergea repede
spre piaţă, apa
în acest anotimp al anului
e pe sponci.
Şi peştele.[360]

Reluând un comentariu al lui Serge Fauchereau asupra unui alt poem al lui Olson, putem spune că şi aici atenţia poetului „e concentrată asupra unor motive învecinate", că el „avansează în salturi sau prin scurtături abrupte" şi că temele poemului (cotidianul, preistoria şi mitologia) „aleargă pe pagină odată cu poemul, simultan, fără vreo relaţie retorică"[361]. Olson urmăreşte astfel să scape de stereotipiile discursului literar (demonstraţia, diferenţierea, clasificarea) şi să dovedească adevărul că „oricare dintre noi se juxtapune în orice clipă oricărei experienţe, chiar şi celei mai unice şi mai delimitate, pe mai multe planuri decât pot fi admise de către arbitrariul şi discursivul ce le avem moştenite"[362].

ENERGIE ŞI DENOTAŢIE. În ce priveşte partea a doua a manifestului lui Olson, e de observat că echivalarea respiraţiei naturale a omului cu respiraţia proiectivă a versului dependent de carul maşinii de scris e

---

[360] Charles Olson, *Cânturile lui Maximus / Cântul 4*, în *Lirică americană contemporană*, Editura Albatros, Bucureşti, 1980, p. 63 (traducere de Virgil Teodorescu şi Petronela Negoşanu).

[361] Serge Fauchereau, *op. cit.*, pp. 266-267.

[362] Charles Olson, *Human Universe*. *Apud* Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 267.

mecanică, forțată. Ea induce suspiciunea că în realitate conținutul e o extensie a formei, şi nu invers, noua poezie fiind, ca şi o parte din poezia suprarealistă, un efect al gândirii asociative pe bază de stimuli lexicali. Diferența ar fi aceea că Olson încearcă să valorifice în discursul său aspectele denotative ale limbajului, privind cu mefiență metafora şi toate celelalte tipuri de imagini care, cum am văzut, favorizează căderea în sentimentalitate şi pierderile de energie expresivă.

Există mai multe aspecte ale manifestului lui Olson care includ problemele versului proiectiv în contextul discuției noastre despre poezia tranzitivă: conceperea poemului ca un câmp prin care trece energia vocală/vitală a subiectului creator; interesul pentru senzație şi rapiditatea notării, care implică eliminarea din poezie a figurilor decorative; ideea că, prin punerea între paranteze a sufletului, omul poate ajunge la un contact nemijlocit cu obiectele, la „obiectism” cu alte cuvinte; convingerea că scopul poeziei e cititorul real la care trebuie să ajungă, în cele din urmă, energia inițială care face poemul posibil.

Este însă evident că manifestul poetului american se înscrie în aria textelor programatice cu motivație formală şi că dimensiunea ontologică pe care o teoretizează partea a doua a textului e mai puțin argumentată. Ontologia pare pentru Olson ceva în firea lucrurilor. El lasă să se înțeleagă faptul că, în măsura în care cel care scrie este şi depozitarul unei experiențe existențiale, noile sale mijloace proiective pot cuceri pentru poezie şi o substanță care să pară nouă.

Lucrul cel mai important rămâne până la urmă acela că Olson a reprezentat pentru grupul de poeți (Robert Duncan, Robert Creeley, Edward Dorn, Denise Levertov) şi artişti (John Cage, Franz Kline) de la *The Black Mountain Review* un factor de polarizare a unor experiențe artistice curajoase, în muzică, *happening*, pictură şi poezie. Importanța versului proiectiv pentru poezia americană a anilor ‘60 ai secolului trecut a fost probabil la fel de mare ca şi aceea a versului liber în simbolismul francez de la sfârşitul secolului al XIX-lea. Dar asta nu înseamnă că problema versului „închis” sau „non-proiectiv” a fost definitiv rezolvată. Ea rămâne

în continuare o problemă esențială, stârnind noi pasiuni formale şi încercări de reformulare în creația poeților americani de după Olson.

MOARTEA TATĂLUI. Iată în continuare un alt eşantion de poezie fără metafore, fără rimă, colocvială şi directă, narativă şi apropiată, prin toate datele sale lingvistice, de spațiul prozei:

În fiecare dimineață la opt treizeci,
Neatent şi radios,
Încărcat cu manualele sale de calcul şi de trigo,
statisticile sale maritime
şi rigla de calcul din fildeş
Tata o ştergea împreună cu Chevie
să dea o raită prin Muzeul maritim din Salem.
Îi spunea custodelui
Amiralul marinei elvețiene.

Moartea tatei a fost bruscă şi fără proteste.
Vederea sa era încă perfectă.
După o dimineață de zâmbete neliniştite, forțate,
Ultimele lui cuvinte adresate mamei au fost:
Mă simt groaznic.[363]

Acesta e finalul poemului *Terminal Days at Beverly Farms*, scris de Robert Lowell în memoria tatălui său. E vorba de un poem autobiografic, la fel ca toate celelalte texte care alcătuiesc sumarul volumului *Life Studies* (*Studii asupra vieții*), apărut în 1959. Caracterul închis sau deschis al versului e aici mai puțin important, pentru că ne aflăm în fața unei poezii care urmăreşte alte scopuri. Alături de Robert Frost, Wallace Stevens, Williams şi cummings, Lowell e unul dintre cei mai cunoscuți poeți

---

[363] Text reprodus după Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 180.

americani moderni, pentru că de la el încoace se vorbeşte în poezie despre *biografism.*

Scrierile poetului anterioare volumului amintit prezintă un mai mic interes pentru această discuție. După apariția în 1946 a volumului *Castelul lordului Weary*, în care simbolul şi metaforizarea sunt încă formele dominante ale exprimării, Lowell face în anii ‘50 o călătorie pe Coasta de Vest, unde descoperă marele poem *Urlet* al lui Ginsberg şi textele lui Gary Snyder. Chiar dacă influențele nu se văd în imediat, după contactul cu beatnicii el are revelația unui nou tip de poezie şi a unui nou stil poetic.

Rodul acestei revelații este volumul pe care îl avem în vedere aici, *Life Studies*, un volum atât de lipsit de pudoarea propriei biografii, încât criticul Allen Tate îl sfătuise pe Lowell să nu-l publice. Poetul nu a ținut seama de acest sfat, iar noua lui poezie a produs repede o mulțime de imitatori şi epigoni. Serge Fauchereau citează cazul Annei Sexton, o fostă studentă a lui Lowell la universitatea din Harvard, care transferă scopurile poeziei biografiste din spațiul examenului autobiografic normal, necruțător cu propriile sale secrete, în domeniul emfatic al patologiei psihice.

Nici involuția poeziei lui Lowell ulterioară volumului *Life Studies* (involuție constatată de toată lumea care l-a prețuit, în frunte cu Robert Bly) nu prezintă prea mare importanță. Un poet poate fi şi doar autorul unei singure cărți. Edgar Lee Masters, de pildă, este poetul care a scris *Antologia orăşelului Spoon River* şi prin acest unic volum a rămas în istoria poeziei americane. Cu Lowell e posibil să se întâmple acelaşi lucru.

„CEVA LA FEL DE FLUID CA PROZA...”. Poezia din *Life Studies* se constituie într-o experiență poetică fundamentală pentru destinul scriitorului, ea stoarce de cele mai intime elemente o biografie destul de puțin spectaculoasă (marcată, totuşi, de mai multe căsătorii, frustrări sexuale şi crize maniaco-depresive repetate), şi devine irepetabilă – dovadă faptul că, în ciuda promisiunilor, poetul n-a mai revenit asupra ei. Dar această experiență este inedită şi în planul mare al poeziei americane moderne. După colectivismul ardent al lui Whitman şi Sandburg, după radiografiile lui Masters asupra vieții închise de provincie, după

naturismul lui Frost, intimismul cotidianist al lui Williams şi citadinismul disperat şi agresiv al beatnicilor, poezia de peste Ocean ajunge, în sfârşit, la eul pur, cu toate contingenţele vieţii sale. Ea descoperă istoria personală, tema biografică în sine, şi nu se mai rezumă de acum înainte doar la pretextul ei.

Prin *Life Studies* e valorificată posibilitatea de a ridica viaţa unui om oarecare la rangul vieţii unui om de excepţie. Există vieţi prin nimic semnificative şi exemplare, peste care tăvălugul zilelor şi al întâmplărilor exterioare trece fără nicio consecinţă în planul existenţei colective. Sunt vieţi care n-ar trebui să intereseze pe nimeni, pentru că ele nu conţin nimic spectaculos. Chiar nici viaţa poetului şi a celor apropiaţi lui nu prezintă un mai mare interes decât viaţa celorlalţi oameni. Despre o astfel de viaţă personală comună vorbeşte Lowell. Poezia e astfel centrată asupra eului propriu, cu tot ce are el mai asemănător cu toată lumea.

Dar să vedem ce crede poetul însuşi despre demersul său, care au fost motivele care l-au condus la ideea autobiografierii şi care sunt implicaţiile tehnice ale tipului de poezie pe care el ni-l propune. Avem la dispoziţie înregistrarea unei discuţii libere pe care Frederick Seidel a purtat-o cu Lowell în 1960, la scurt timp după apariţia cărţii sale.[364] Dialogul nu priveşte neapărat noul volum, şi el conţine o mulţime de observaţii şi precizări asupra vieţii şi formaţiei intelectuale a poetului, iar acestea arată faptul că evoluţia poeziei sale spre poemele din *Life Studies* a fost normală, necesară.

Încă din 1944, când a debutat, Lowell îşi dovedise înclinaţia către o poezie bazată pe experienţă, interesată de concreteţea detaliilor, deşi obsedată de simbolistică. Mai târziu – după propria-i mărturisire – lectura romanelor lui Tolstoi îi dă sentimentul perfecţiunii, al perfectului echilibru dintre fond şi expresie. „Bogăţia umană surprinsă într-un limbaj descriptiv relativ simplu”[365] îl fascinează, deşi el este poet, şi nu romancier.

---

[364] Discuţia e reprodusă sub titlul *An interview* în *Modern Poets on Modern Poetry*, ed. cit.

[365] Robert Lowell, *An interview*, în lucr. cit., p. 245.

Pe de altă parte, formele ritmice ale poeziei contemporane lui i se par revolute. Simte nevoia unei comprimări, a unui alt tip de prozodie mult mai discret, şi astfel ajunge la structura cupletului, care i se pare o formă mai puțin lirică şi mai apropiată de proză, formă care-i dă senzația că „are tot atâta libertate în alegerea cuvântului din rimă ca şi în alegerea oricărui alt cuvânt”[366]. Lowell se afla deja în căutarea unei exprimări poetice cât mai elastice, cât mai cuprinzătoare, nu însă nemarcată prozodic. El dorea „ceva la fel de fluid ca proza; să nu observi forma, totuşi, privind înapoi să descoperi ce mari obstacole au fost escaladate”[367].

Drumul căutărilor poetului urcă astfel spre granița care desparte poezia de opusul său, şi asta nu numai din punct de vedere formal, ci şi prin problematica abordată, pentru că dacă autobiografia e o temă curentă a prozei, ea nu fusese încă, până în 1959, tema exclusivă a poeziei. Probabil că tocmai în această simultană apropiere, stilistică şi tematică, de proză se află originalitatea poemelor din *Life Studies.*

În discuția mai înainte amintită, Lowell observă faptul că proza – ea însăşi impunând scrisului „o perfecțiune aproape poetică” – e mai aproape de adevărul vieții. Numai că proza e difuză, ea diluează experiența, îi reduce pregnanța. Poezia e un spațiu al limbajului intensiv, cu o mai mare forță de impresionare. Din păcate, aproape întotdeauna formele metrice strânse obligă experiența să-şi piardă autenticitatea şi împing poezia într-un „manierism strălucitor şi înăbuşitor”. Şi proza şi poezia îşi au avantajele şi dezavantajele lor. Lowell nu e deloc dispus să facă din poezie o ocupație artizanală, el nu vrea să fie un artist al formelor. Caută o ieşire spre trăirea imediată, spre realitatea senzorială şi temporalitatea individuală. El iubeşte autenticitatea prozei, şi de aceea problema lui e să descopere o modalitate poetică în stare să permită tranziții cât mai rapide între fapte şi imagini, fără a pierde posibilitatea de a manevra cât mai

---

366 *Ibidem*.

367 *Ibid.* Toate expresiile puse în continuare între ghilimele în textul meu sunt extrase din acelaşi interviu.

multă experienţă, cât mai mult adevăr personal. Dar ce înseamnă, de fapt, acest adevăr?

ADEVĂRUL PERSONAL ŞI ADEVĂRUL POEMULUI. În discuţia la care ne-am referit până acum Lowell nu face o caracterizare specială a substanţei noului volum. Însă răspunsurile sale în legătură cu poezia sa şi a celor pe care i-a cunoscut sau pe care îi preţuieşte se sintetizează într-o viziune destul de clară.

Adevărul personal e un adevăr al originii şi al apartenenţei la un mediu: părinţii, familia, casa, prietenii, contextul social, lucrurile printre care ai copilărit, lumea în care te-ai format. Adevărul personal nu e un adevăr abstract, cronologic, de dosar. În măsura în care acest adevăr ţi se revelează, el e încărcat de emoţie, nostalgie şi suferinţă, e obiectiv, dar inefabil.

Pentru a evita sentimentalismul sau căderea în simpla banalitate biografică, adevărul tău trebuie prezentat direct, în forme narative, dacă e cazul, cu detaşare, ca şi cum ar fi vorba de viaţa altcuiva. Lowell e necruţător cu propria sa biografie şi acesta e lucrul care a surprins cel mai tare la apariţia volumului. Nu-i e ruşine de propriile sale eşecuri, nu evită situaţiile groteşti ale vieţii, nu deghizează nimic, nu idealizează şi nu-şi dramatizează obsesia pierderii şi distrugerii a ceea ce i-a fost drag. Actele, senzaţiile, gândurile, sentimentele invadează materia poemelor, supunându-se însă regimului strict al construcţiei. Detaliul este esenţial. În „lichidul vital al vieţii” amănuntele nesemnificative şi inexplicabile ale propriei experienţe introduc un fel de mister şi magie. Obişnuitul şi repetabilul sunt, în viziunea lui Lowell, misterioase şi poezia trebuie să reuşească să surprindă această trăsătură.

Un text aproape exemplar pentru poetica lui Lowell, în care „emoţia se naşte din grotescul situaţiei şi din construcţia subtilă a poemului, în ciuda

unei aparente platitudini a tonului”[368] este *Întoarcerea acasă cu vaporul de la Rapallo (februarie 1954):*

Infirmiera ta nu ştia decât italieneşte,
dar după vreun sfert de oră am ajuns să văd cum a fost ultima ta săptămână
şi lacrimile îmi alunecau pe obraji...

Când m-am îmbarcat în Italia cu trupul Mamei
coasta întreagă în Golfo di Genova
izbucnea tăcută în flori încrâncenate.
Galbenu-nnebunit şi avalanşele marine de azur
izbeau cu lovituri greoaie de ciocan
în brazda de spumante *efervescentă trasă de vaporul nostru,*
şi-mi amintea de vopseaua ţipătoare a Fordului meu de acasă.

Mama călătorea în clasa întâi în cală,
şi sarcofagul ei Risorgimento *negru şi auriu*
era asemenea cu cel al lui Napoleon la Invalides.
Şi în vreme ce aici pasagerii se bronzau la soarele
mediteranean întinşi pe punte în şezlonguri,
dincolo, cimitirul alor mei la Dunbarton
dormea la poalele Munţilor Albi
într-o temperatură de sub zero grade.
....
Literele grandilocvente pe coşciugul Mamei
scriseseră greşit Lowell astfel – LOVEL.
Cadavrul
era înfăşurat ca un Panetone *în foiţe de staniol italieneşti.*[369]

---

[368] Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 182.

[369] În vol. *Poezia americană modernă şi contemporană* (selecţie, traducere, note şi comentarii de Mircea Ivănescu), Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986, pp. 260-261.

Interesant este şi felul cum rezolvă Lowell relația dintre adevărul individual şi adevărul poemului. Poezia sa biografică nu exclude ficțiunea. Nu este cazul fragmentelor reproduse mai sus, care vorbesc despre un eveniment real: moartea mamei poetului şi întoarcerea acasă pe vapor, alături de coşciugul în care se află trupul ei neînsuflețit, însă nu toate situațiile prezentate în carte ca adevăruri trăite sunt şi adevărate.

Volumul *Life Studies* nu are pretenția de a fi un simplu document de viață. Poetul crede că, urmărind doar acest scop, rişti să pierzi pe drum sunetul poeziei. Adevărul personal e rememorat şi, dacă e nevoie, şi transformat după legile care impun menținerea poemului în echilibru. Nu există o naturalitate a rostirii, ea trebuie construită. Adevărul din afara poemului trebuie să pară natural şi în cuprinsul textului scris. Iată ce spune Lowell:

> [Poemele] nu sunt întotdeauna factual adevărate. E mult de cârpăcit în legătură cu faptele. Laşi multe deoparte şi evidențiezi asta, şi nu cealaltă. Experiența ta actuală e un flux complet. Am inventat fapte şi am schimbat lucruri, şi întreagul echilibru al poemului a fost ceva inventat. Aşa încât e mult meşteşug, sper, în poeme. Pe deasupra, mai e şi acest lucru: dacă un poem este autobiografic – şi asta e adevărat pentru orice fel de scriere autobiografică sau istorică – vrei ca cititorul să spună că el este adevărat. Într-un fel, e aşa cum în *Istoria Angliei* a lui Macaulay te gândeşti că îl descoperi în mod real pe William III. E un lucru la fel de bun ca o bună intrigă într-un roman. Şi aşa a fost întotdeauna acest model al adevărului pe care nu-l poți găsi în mod obişnuit în poezie – cititorul a trebuit să creadă că el l-a întâlnit pe *realul* Robert Lowell[370].

[370] *An Interview*, în lucr. cit., p. 250.

Limbajul poemelor din *Life Studies* nu este o expresie a spontaneităţii. Acest limbaj e tot ce poate fi mai lucrat. Expresia idiomatică, uzuală e calculat distribuită în discurs. Stilul conversaţional al poemelor e reţinut şi oarecum auster. Rimele sunt atât de discrete şi îngropate în pasta discursului, că ele par doar o iluzie a rimei, deşi ele rămân, totuşi, o marcă a poeziei. Lowell e un poet de un mare rafinament tehnic. Modul lui tranzitiv de exprimare nu are nimic de-a face cu simplitatea construcţiei. Ar mai trebui, poate, să adăugăm că, în viziunea sa, orice poem are o integritate şi o frumuseţe separate de adevărurile şi convingerile pe care el le exprimă.

Un poem e valoros indiferent de conţinutul său. Simpla utilizare a unor fapte exterioare care n-au mai fost utilizate în poezie nu poate determina calitatea unui poem. Prin urmare, nu materia biografică a „studiilor" dă valoarea de poet a lui Lowell. Iar problema lui nu e contestarea vechiului limbaj al poeziei, ci menţinerea acestuia într-un registru minim de poeticitate. Ca formă, poezia preexistă experienţei şi „aproape toată problema scrierii poeziei e să duci poezia înapoi, la ceea ce tu simţi în mod real, fapt care îţi cere o groază de subterfugii"[371]. Poezia nu poate exista în afara unei vibraţii personale, ea este în ultimă instanţă „o dare de seamă existenţială asupra experienţei personale"[372].

Aceasta ar fi, în mare, problematica teoretică pe care o implică acest volum. Lowell e o conştiinţă poetică lucidă. El ştie că adevărul vieţii şi adevărul artei sunt două adevăruri diferite. Biografismul său nu este o simplă problemă de conţinut, pentru că, aşa cum se întâmplă în proza lui Tolstoi sau Cehov, în poezia lui Elizabeth Bishop sau Robert Frost (autori pe care Lowell îi preţuieşte în mod deosebit), arta trebuie să dea senzaţia vieţii. Lowell gândeşte ca un prozator şi scrie ca un poet. Lumea poemelor sale e, în acelaşi timp, şi firească şi construită. Între viaţa personală şi

---

[371] *Ibid.*, p. 268.

[372] *Ibid*.

impersonalitatea formelor artei este posibil acest echilibru la limita instabilităţii.

„POEMUL SE NAŞTE DINTR-UN IMPULS”. Anul 1959 este şi anul manifestului *personist.* Publicat abia în 1965, după moartea celui care l-a scris, Frank O'Hara, acest text reprezintă un protest împotriva teoriei, lucidităţii, construcţiei, elaborării şi a tuturor condiţionărilor formale ale actului poetic. Membru al grupului de poeţi de la New York înscrişi în mişcarea *action poetry* (varianta literară a aşa-numitei *action painting* practicată de Jackson Pollock), din care mai fac parte şi John Ashbery, Kenneth Koch, Barbara Guest, autorul acestui manifest este adeptul maximei spontaneităţi şi al maximei libertăţi a actului poetic.

Fascinat de suprarealism, dar şi de Maiakovski, de Whitman şi Williams, O'Hara reuşeşte să evite fundăturile scrierii automate, ale socializării excesive a mesajului poetic, declamativismul şi limitarea la instantaneul psihic, propunând un tip de poezie bine individualizată, proaspătă înainte de toate, imediată, cu totul nepăsătoare la potrivirea cuvintelor în versuri, biografică şi nesistematică.

Cu totul altceva decât exigenţele proiectiv-respiratorii ale lui Olson şi arta iluziei realiste a propriei biografii din poezia lui Lowell. O'Hara e un poet care promovează în poezie simplitatea, imedierea, spontaneitatea, primul gând, prima senzaţie, primul sentiment.

Iată un scurt rezumat al poeticii sale:

> Poemul se naşte dintr-un impuls, este gest neorganizat retoric către lumea din afară, către o altă persoană. Motivaţia unui poem este identică cu aceea a unei convorbiri telefonice, a vizionării împreună a unui film, a luării prânzului şi a altor asemenea banale activităţi cotidiene. Poemul este o scrisoare sau o carte poştală, o reacţie spontană la atracţiile şi frustrările cărora suntem supuşi zilnic [...].
>
> Raţiunea de a fi a poemului este comunicarea dintre două persoane, traducerea *ad litteram* a gestului spontan. Libertatea poemului este deci tocmai această materializare gestuală fără pretenţii formale. Poeticul

pentru O'Hara este ceea ce i se întâmplă *lui*, ceea ce se produce în mintea *lui*. Un montaj *ad hoc* între existenţă şi memorie, între faptul diurn şi achiziţia culturală delimitează teritoriul poemului. Este tocmai acest mixaj care conferă poemului complexitate, adâncime şi neprevăzut[373].

HAPPENING EXISTENŢIAL. Motivul fundamental al poemelor lui O'Hara e *happening*-ul existenţial, pentru că ceea ce-l interesează pe el e relativitatea continuă şi absolută a vieţii de fiecare zi. Putem privi această mostră de periplu cotidian:

E ora mea de prânz aşa că plec
să mă plimb printre taximetrele de
culoarea zumzetului. Întâi pe trotuarele
unde lucrătorii îşi alimentează
torsurile lucioase şi murdare cu
sandvişuri şi Coca-Cola, cu căştile
galbene în cap. Îi apără de cărămizi,
îmi închipui. Apoi pe bulevard
unde fuste foşnesc deasupra
tocurilor şi se umflă-n dreptul
gurilor de aer. Soarele arde, dar
taxiurile fac curent. Mă uit
la comerţul cu curele de ceas. Pisici
se joacă-n rumeguş.
Mai departe
spre Times Square unde firma
scoate fum chiar deasupra mea, şi mai sus
cascada se prăvale lin. Un negru
stă-n cadrul uşii cu o scobitoare

---

[373] Ştefan Stoenescu, *Poemul ca gest*, prefaţă la Frank O'Hara, *Meditaţii în imponderabil*, Editura Univers, Bucureşti, 1980, pp. 6-7.

în dinți, languros agitându-se.
O coristă blondă plescăie îmbietor: el
zâmbeşte şi-şi freacă bărbia. Dintr-odată
totul în jur claxonează: e 12,40
Într-o joi.[374]

Action poetry se doreşte, după cum vedem, o poezie a unei simultaneități imposibile. Viața e absorbită cu toate simțurile, cu toți porii. Lumea începe să existe odată cu văzul, auzul, mintea celui care se mişcă şi observă. Dar observațiile colecționate în poem sunt ca şi întâmplătoare. Planurile realității sunt rupte, sincopate. Discontinuitatea imaginilor îşi găseşte coerența în eu. Procedeele de constituire a discursului par să fie indiferente. Ele se constituie în funcție de necesitățile imediate ale înregistrării.

Forma poemului e rezultatul unei segmentări nu chiar lipsite de atenție. Propozițiile încep de obicei în mijlocul versurilor şi nu se sfârşesc decât rar la capătul lor. Lumea străzii, în toată varietatea ei, se rezumă la semnificații echivalente. Ordinea înseamnă aici mixaj imediat, transcriere cvasiautomată a unui nivel epidermic al vieții. Personismul e o concentrare a lumii asupra persoanei poetului. Centrul acestei persoane pare însă să se afle peste tot şi nicăieri.

CE ADUCE NOU MANIFESTUL PERSONIST? Chiar în partea introductivă a manifestului său O'Hara afirmă: „ceea ce face ca poeziile mele să reziste primei lecturi este însăşi neorânduiala din capul meu"[375], recunoscând însă imediat că nu crede în logică şi nici în elaborarea minuțioasă. Totul e trăirea instantanee: „Nu fac decât să transcriu ceea ce pulsează în mine"[376]. Iar funcția poemului e circumstanțială, valoarea lui e una de întrebuințare imediată.

---

[374] Frank O'Hara, *op. cit.* (traducere de Constantin Abăluță şi Ştefan Stoenescu), p. 67.
[375] Frank O'Hara, *Personismul. Un manifest*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1987, p. 157.
[376] *Ibidem*.

Chiar dacă vede în poezie o formă de comunicare cu celălalt, O'Hara pare dezinteresat de un efect anume al textelor sale asupra cititorilor. Îl deranjează, în relația cu cititorul, caracterul oracular al poeziei, efortul acesteia de a fi cu orice preț profundă, de a-l îndopa pe destinatarul ei cu gânduri şi sentimente înălțătoare. În viziunea sa, poezia e o îndeletnicire mai vulgară decât pare şi faptul acesta e exprimat cu ajutorul unei comparații cu vădite intenții vulgarizatoare:

> Prea mulți poeți se poartă ca o mamă între două vârste, ce-şi sileşte copiii să mănânce prea multă carne cu cartofi, îmbibați în untura încinsă a cărnii (şi în lacrimi). Nu e treaba mea dacă până la sfârşit ei mănâncă sau nu. Orice făptură (plăpândă) hrănită cu forța ajunge la anemie (şi la sterilitate). Nimeni nu trebuie silit să înghită ceva de care nu are nevoie[377].

Mai departe, tehnica poetică e considerată o chestiune de bun simț, iar prezența abstracțiunii în poezie (cu trimitere directă la Keats şi Mallarmé) o expresie a dorinței de a elimina din actul scrisului elementul personal. O'Hara nu se doreşte un poet impersonal, ca moderniştii, ci un „personist", un poet lipsit de orice filosofie, pe care nu-l interesează nici ideea de personalitate, nici ideea de intimitate. Totul e public în ce-l priveşte.

Iubirea ca temă poetică are „o latură a ei populară şi dătătoare de viață", de care trebuie să se bucure şi cel care scrie şi cel care citeşte, amândoi oameni cât se poate de concreți şi care nu mai cred în nicio metafizică. Există, în acest sens, şi un aspect anecdotic al apariției personismului ca nouă mişcare poetică. Fiind îndrăgostit de o persoană, într-o zi O'Hara îi scrie o poezie, deşi ar fi putut la fel de bine să folosească telefonul. În felul acesta el descoperă că „în sfârşit, poemul se inserează între două persoane şi nu între două pagini"[378] şi hotărăşte că această nouă situație se

---

[377] *Ibid*.

[378] *Ibid.*, p. 158.

numeşte „personism”. De reţinut, de aici, că noţiunea de personism are în vedere atât persoana celui care scrie, cât şi persoana celui care citeşte.

În sfârşit, în finalul manifestului său – care pare tot timpul un text ironic, autoironic şi frizând deriziunea – O'Hara ajunge în mod firesc şi la discuţia despre moartea literaturii. El se declară convins de faptul că nu Alain Robbe-Grillet sau Antonin Artaud au reuşit să pună literatura sub semnul întrebării, ci tocmai poezia sa care nu ţine seama nici de problemele formei, nici de problemele conţinutului şi care nu promite nimic. Iată un text care ilustrează destul de bine această convingere:

După primul pahar de vodkă
poţi accepta aproape orice
de la viaţă chiar şi propriu-ţi mister
găseşti nostim că o cutie
de chibrituri violet cu maro se numeşte
La petite şi provine din Suedia
pentru că-s cuvinte ştiute şi asta-i
tot ce ştii cuvinte nu emoţia lor
orice-nseamnă şi scrii pentru că
le cunoşti, nu pentru că le-nţelegi
pentru că nu le-nţelegi eşti prost şi leneş
şi nu vei ajunge niciodată mare dar faci
ceea ce ştii căci ce altceva există?
(*După cum am plănuit*).[379]

13. Modernismul românesc şi tranzitivitatea

SPRE O AUTONOMIE A LIMBAJULUI POETIC. În poezia românească tranzitivitatea e o dimensiune de dată destul de recentă. Am în vedere, fireşte, fenomenul mare, şi nu cazurile izolate, şi elimin din această discuţie problema pseudotranzitivităţii poeziei noastre „clasice”. Am văzut că un poet tranzitiv simptomatic pentru modernismul românesc e Bacovia,

---

[379] Frank O'Hara, *Meditaţii în imponderabil*, ed. cit., p. 136.

cel din volumele posterioare *Plumbului* şi *Scânteilor galbene.* Dar Bacovia e un tranzitiv *malgré soi.* Nu putem vorbi în cazul lui despre o conştiinţă teoretică tranzitivă, ci despre un instinct al unui alt limbaj şi despre o evoluţie implacabilă a poeziei sale spre o poetică a denotaţiei şi a referenţialităţii cotidiene.

Însă, în general vorbind, în poezia noastră interbelică problema tranzitivităţii nu se pune. Dimpotrivă, dominant e un accentuat proces de metaforizare. Faptul e simplu de explicat, pentru că limbajul poeziei româneşti de dinainte de Primul Război Mondial e încă un limbaj neevoluat, cu o tradiţie destul de fragilă. Începutul procesului de autonomizare a limbajului poeziei se petrece prin experimentele instrumentaliste ale lui Macedonski şi, mai departe, printr-un simbolism facil şi neconvingător, care, cum bine ştim, a produs o poezie minoră.

Din acest motiv avangardismul primelor decenii ale secolului trecut e în realitate un fenomen estetic, şi nu anti-estetic, ca în culturile apusene. Chiar dacă se sincronizează cu spiritul timpului şi afirmă o negativitate teoretică specifică, în ciuda declaraţiilor sale scandaloase, avangardismul românesc are alte scopuri culturale, pentru că el nu întâmpină în planul practicii literare opoziţii reale. Avangarda poetică occidentală se opune ideii de literatură, formelor estetice osificate, filistinismului moralei burgheze, ideii de artă în general, fie ea şi arta modernă. Avangarda românească are de luptat, dacă e să-şi aleagă nişte ţinte, cu epigonismul eminescian, cu retorici inconsistente şi languros-muzicale gen Ştefan Petică, Elena Farago, Mihai Săulescu, Al.Th. Stamatiad etc., sau cu sămănătorismul şi poporanismul. Funcţia avangardei noastre e mai degrabă aceea de a construi limbajul poeziei decât de a-l distruge.

În fond, în ce consta la noi acest limbaj, în momentul în care, în 1912, apare revista *Simbolul*, întemeiată de Tristan Tzara şi Ion Vinea? Modelul eminescian se perimase în poezia simplistă, rurală şi mecanică a lui Vlahuţă, Şt. O. Iosif şi Coşbuc. Macedonski era perceput ca un poet impur, eteroclit şi nesigur, eşuat, prin ciclul rondelurilor, în estetismul formelor fixe. Petică şi Anghel promovau o poezie sentimentalizantă, de joasă altitudine şi de un intimism aproape desuet, iar Minulescu un discurs liric

aluvionar, convențional, structurat de rime facile şi spectaculoase, cabotin, autoironic, deşi mult prea egolatru. Putem vorbi acum de un limbaj redus la o gamă minoră a expresiei, lipsit atât de profunzimea trăirii cât şi de curajul imaginii şi al marilor viziuni.

Obiectivele atinse în spațiul francez de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé şi Lautréamont (eliberarea limbajului poetic de poncifele versificației stereotipe, perceperea şi reprezentarea spațiului urban, impunerea valorilor literale ale imaginii, epurarea cuvintelor de sarcinile lor mimetice etc.) la noi vor fi realizate de Ion Barbu, Bacovia, Fundoianu şi Blaga, de avangardişti ca Voronca şi Vinea şi, mai târziu, de Constant Tonegaru, Gellu Naum, Virgil Teodorescu, Ştefan Roll, Trost şi Gherasim Luca. Ei scriu o poezie care debordează de curajul asocierilor, mizând până la absurditate pe impactul metaforic şi explorând în adâncime toate virtuțile conotative ale cuvintelor.

FORME INCIPIENTE DE TRANZITIVITATE. Într-un studiu introductiv la un volum de Ion Vinea (*Ora fântânilor*, 1967), Matei Călinescu sesizează faptul că „pe o latură a lui, modernismul a însemnat o polemică – atât deschisă, cât şi implicită – împotriva generalităților comode şi convenționale în poezie, şi în acelaşi timp un efort de reabilitare a concretului, a faptului care cade sub raza experienței imediate, a banalului şi cotidianului, chiar atunci când au – uneori mai ales atunci când au – aparențele cele mai anti-«poetice»„[380].

Într-adevăr, nu se poate nega faptul că modernişti ca Arghezi (*Flori de mucigai*), Ion Vinea, Barbu, Fundoianu şi Constant Tonegaru sau avangardişti ca Tristan Tzara, Eugen Ionescu şi Geo Bogza (*Poemul invectivă*) nu au mizat în textele lor pe contingențele vieții şi pe valorile tranzitive ale limbajului. Disprețul lor față de gravitatea oraculară a discursului liric, fascinația lor pentru derizoriu, cotidian, marginalitate, patologie psihică şi mecanicitatea existenței au destins exprimarea, au

---

[380] Matei Călinescu, *Ion Vinea: schiță de portret liric*, prefață la Ion Vinea, *Ora fântânilor*, E.P.L., Bucureşti, 1976, pp. VIII-IX.

eliberat sintaxa de automatismele logicii şi au lărgit vocabularul poeziei, eliminând totodată din cuprinsul ei ceața stărilor sufleteşti, vagul, melancolia, muzica mai mult decât căutată din poezia prebacoviană de gen.

Avangardismul incipient al lui Tzara (perioada 1913-1915) e o formă agresivă de antisimbolism, tentată de absurd şi negația cinică. Chiar şi atunci când Tzara îşi ia în serios vocația de disident al logicii gramaticale, lumea din care el pleacă şi în care el se întoarce e cea imediată, e realul.

Racordarea la cotidian e mai puțin evidentă în cazul lui Fundoianu şi Voronca, căci imagismul lor dezlănțuit şi tendința de a învălui banalitatea existenței în fluxul continuu al metaforei se întâlneşte câteodată cu evaziunea în metafizic şi simbol a lui Blaga, Arghezi şi Barbu. Fundoianu şi Voronca sunt nişte falşi avangardişti. Chiar dacă în bună măsură experimentală, poezia lor e o poezie obsedată de ontologie şi valorile existenței imediate.

De altfel, aşa cum arată Nicolae Manolescu într-o intervenție în legătură cu avangarda [381], „la noi majoritatea manifestărilor vorbesc de constructivism şi de integralism”, iar Voronca e, în cadrul avangardismului românesc, unul dintre principalii promotori ai unei poezii sintetice, integrale, totalizatoare, specifică pentru noua condiție de existență a omului modern.

În ce-l priveşte pe Fundoianu – potrivit observațiilor lui Mircea Martin – în *Priveliştile* sale el „distruge conceptul tradițional de natură şi, implicit, conceptul tradițional de poezie”[382], dar „negația sa se opreşte în fața formei artistice, mergând până la a-i respecta aspectele prozodice. E sigur că polemica anti-tradiționalistă a lui Fundoianu nu se situează în plan formal”[383]. În plus de asta „«revoluția sensibilității» din poezia sa e produsă

---

[381] Cf. Nicolae Manolescu, *Spiritul avangardei*, în *România literară*, nr. 18, 1984, p. 3.

[382] Mircea Martin, *Modernité sans avant-gardisme: B. Fundoianu (Benjamin Fondane)*, în *Euresis*, nr. 1-2, 1994, p. 97.

[383] *Ibidem*.

de o artă a echilibrului şi a unei agregări complexe, nu prin dezagregare, ca la reprezentanţii avangardei”[384].

POEZIA INTERBELICĂ ŞI MODELUL HUGO FRIEDRICH. Cât despre cei patru mari reprezentanţi ai modernismului românesc, Blaga, Barbu, Arghezi şi Bacovia, la care se adaugă Pillat şi Adrian Maniu, discuţia ar trebui purtată în funcţie de o paradigmă a modernismului proprie în general poeziei europene. Este poezia lor una a metafizicului, a non-comunicării, a magiei sonore şi a dezumanizării, ca în cazul poeţilor europeni analizaţi de Hugo Friedrich?

Nu în totalitate, sau – şi mai adevărat – doar în mică măsură, pentru că toţi aceşti poeţi nu sunt nişte creatori care să dispreţuiască realul. Nu putem vorbi în cazul lor despre o realitate distrusă şi nici despre mutarea câmpului de tensiune al poemului din trăire în limbaj, în poemul ca obiect autonom. Aceşti poeţi nu vor să uite lumea, nu fug dezgustaţi de ea şi nu se retrag în cultură şi livresc pentru că refuză contingenţele precare ale vieţii. Cred şi ei într-o estetică înaltă a poeziei, însă nu neapărat în caracterul ei independent.

Preocuparea lor de căpătâi e sublimarea existenţei concrete, fie într-o metafizică oraculară a esenţelor panteiste şi spiritualist-rurale ca în poezia lui Blaga, fie într-o retorică barocă, materialistă, păgână şi creştină în acelaşi timp, ca în *Cuvintele potrivite* argheziene, fie într-o fenomenologie a lumii balcanice şi a tărâmurilor geometrice ale ideii, ca în poemele lui Ion Barbu. Nu are rost să mai amintim aici de simbolistica inflaţionistă şi maniera redundant-estetizantă a primului Bacovia, care este, şi el, un fascinat al transfigurării realului până la paroxism.

Situaţia e explicabilă. Lumea poeziei româneşti de până la marii poeţi interbelici e o lume săracă. Ea nu conţine, cu singurele excepţii care sunt Eminescu şi Macedonski, mari universuri tematice, de mare profunzime. La începutul secolului XX, profunzimea tematică a poeziei româneşti se

---

[384] *Ibid.*, p. 98.

reducea, în fond, la un singur autor, Eminescu. De aceea, şi Blaga, şi Ion Barbu, şi Arghezi vor simţi ca pe o datorie necesitatea de a tematiza încă o dată poezia noastră, într-o formulă superioară.

De remarcat este şi faptul că ei înţeleg să facă din poezia lor şi o formă de cunoaştere, dar între limitele unui limbaj dat, bine determinat, construit şi controlat cu mare grijă. Iresponsabilitatea gnoseologică a lui Rimbaud, cinismul răsturnării intertextuale a logicii semnificatului din textele lui Lautréamont, curajul lui Mallarmé de a sfida comunicarea până la limitele neantului semantic nu există în poezia noastră. Pentru că ea nu a putut beneficia, ca poezia franceză, de o tradiţie literară consistentă, nu a avut în fundal varietatea unor limbaje poetice deja istoricizate, ei i-a lipsit o bază fermă de articulare, şi prin urmare i-au lipsit şi motivele imediate ale metamorfozei şi insurgenţei.

TRĂSĂTURI SPECIFICE. În primele decenii ale secolului trecut, tradiţia poeziei româneşti e nu doar fragilă, ci şi nespecifică şi privată de orice adâncime temporală. Primii noştri poeţi moderni, paşoptiştii, sunt mimetici, retorici, impersonali şi nu cunosc adevărata subiectivitate. Pentru ei poezia e mai degrabă un ritual formal, un mod de a exulta în faţa unor performanţe tehnice care se dovedesc posibile şi în literatura noastră. Lor le lipseşte profunzimea psihică, dar le lipseşte, în aceeaşi măsură, şi profunzimea lingvistică. Primii noştri romantici sunt exotici şi teatrali chiar şi atunci când vorbesc despre lucrurile din imediata lor apropiere. Ei sunt, cel mult, nişte observatori neimplicaţi şi abstracţi ai vieţii şi nişte performeri ai prozodiei. Nu simt nevoia să vorbească cu adevărat despre ei, să facă o poezie din perspectiva subiectului.

E ceea ce va încerca ulterior Eminescu, în poezia sa de dragoste, însă la Eminescu subiectivitatea nu se poate confunda cu individualitatea irepetabilă. „Personajele” sale lirice nu sunt oameni, ci arhetipuri. Problemele sale sunt metafizice, nu umane. Suferinţele, idealurile, frustrările sale nu aparţin individului, ci eului romantic în general. Eul eminescian nu vrea să se afirme în datele sale inconfundabile, ci să se

topească în infinit, în anonimatul reîntoarcerii la origini. Eul acesta e mai degrabă o convenție ideologică.

Nu acelaşi lucru se poate spune despre Blaga, cel din volumul de debut. Problema lui e aceea a construcției unui eu subiectiv, a unui eu care să-i aparțină cu adevărat. Că această încercare n-a avut prea mulți sorți de izbândă se poate astăzi vedea cu claritate. Blaga e astăzi un poet retoric tocmai datorită faptului că el radicalizează scopurile poeziei şi se opune în exces versului clasic. Versul liber, aşa cum îl practică el, e artificial, emfatic, demonstrativ. Eul său se manifestă la fel de demonstrativ. E supraomul lui Nietzsche făcând o figurație destul de stângace într-o literatură în care nu apăruse încă nici măcar omul sfâşiat, obosit, disperat al poeziei occidentale din secolul trecut. Să recunoaştem că în raport cu expresioniştii germani Blaga e un poet destul de decorativ. E mai bine să nu aducem aici în discuție panteismul său uşor ridicol, care e rezultatul aceluiaşi efort eroic de a introduce în poezia românească acea notă de profunzime care îi lipsea, de a o scoate din elementarul animism al creației noastre folclorice.

În ce priveşte animismul, aceasta e o dimensiune care apare şi în poezia lui Ion Barbu şi Arghezi. Fenomenul e simptomatic. Mai departe, ar trebui să observăm că dacă la *Gândirea* e cultivat până la exces ortodoxismul, faptul se întâmplă şi pentru că până între cele două războaie mondiale noi n-am avut o adevărată poezie creştină. N-a existat la noi nicio poezie a ideii, a raționalului, pentru că noi n-am avut clasicism. Terenul lui Ion Barbu era prin urmare virgin. Iar ermetismul poetului reprezintă o încercare de a crea şi în poezia noastră o dimensiune Mallarmé. Nu o dimensiune Valéry, cum ar fi fost, poate, mai normal. Diferența dintre Ion Barbu şi Mallarmé e cea cunoscută, ea se manifestă la nivel de limbaj. Pe autorul *Jocului secund* nu-l interesează purificarea limbajului, ci ermetizarea lui programatică. Când vorbeşte despre geometrie, matematică şi lumea grecească a ideilor pure, el are în vedere forma, versul, tăietura sintactică, nu imaginea, care în poezia lui e senzorială, debordând de concretețe.

Arghezi încearcă, şi el, să rezolve tot o problemă tematică, dar care vine pe o direcție deja cartografiată. Poezia lui chtonică, a materiei, a naturii, a

satului, a civilizației țărănești și a strămoșilor exista deja la sămănătoriști și poporaniști. Arghezi descoperă profunzimea, gravitatea metafizică a acestor teme, el pornește de la convingerea că aceste teme, atât de recurente și stereotipe în poezia noastră, au nevoie de un alt limbaj, mai consistent, mai nuanțat, mai plin de tensiune, mai aluziv și mai bogat în seve lexicale. El elimină din poezia tradiționalistă decorativismul, liniaritatea, mecanicitatea retorică, sentimentalismul, simplitatea ideilor, univocitatea mesajului. În ciclul *Florilor de mucigai* Arghezi va explora cu un extraordinar curaj zone sociale și lexicale inexistente până la el în spațiul românesc, dar această explorare e condusă sub egida acelorași vechi principii modernist-baudelairiene care văd în poezie o artă a deformării sensului și a proliferării de imagini, fie acestea și niște imagini aparținând unei estetici a urâtului.

Cazul lui Bacovia nici n-ar mai trebui adus aici în discuție. E nevoie însă să reamintim un lucru: Bacovia nu este un poet al ciclurilor tematice, el nu creează universuri poetice succesive, care se completează sau se contrazic unul pe altul. Bacovia este un monocord pentru că ceea ce-l interesează e relația eului personal cu lumea, în ciuda incapacității acestui eu de a accepta lumea. De aceea, poezia lui Bacovia e mai deschisă, mai puțin complicată, și ea evoluează spre tranzitivitate. Bacovia e un poet care vrea să se înțeleagă pentru a se face înțeles. Astfel, el este obligat să se angajeze cu răbdare în procesul de subminare a unui limbaj pe care singur și l-a ales și al cărui prizonier a ajuns fără să vrea, pentru că la începuturile sale poetice nu exista altă opțiune retorică.

O POEZIE A OPULENȚEI SEMANTICE. Să revenim la problema generală a modernismului românesc și să vedem cum sunt rezolvate în spațiul lui de manifestare dimensiunile actului poetic avute în vedere până acum. Cea mai interesantă și simptomatică problemă cu care se confruntă poeții noștri e aceea a codului poetic și a mărcilor sale specifice.

Poezia modernistă românească e aproape în exclusivitate o poezie a opulenței semantice. Putem vorbi de o adevărată obsesie a sensului plin și profund. Totul este supralicitat. Dar mai ales e vizibilă foamea de cât mai

multe cuvinte şi expresii cât mai grele şi mai spectaculoase. Sunt căutate imagini cât mai calofile. E vizată o metafizică a metaforei gnoseologice împinsă până la emfază. La Maniu şi Pillat această obsesie devine, în timp, pur şi simplu decorativism, colecție de imagini frumoase, sfătoase, miezoase. La Blaga ea se va transforma în cele din urmă într-o muzică lexicală ermetică, cu inflexiuni folclorice. La Ion Barbu putem distinge o adevărată voluptate a imaginii senzorial-criptice, poetul introducând cu curaj în limbajul poeziei sale nu doar termeni ştiințifici şi matematici, ci şi savuroase cuvinte neaoşe, balcanisme, elemente argotice, onomatopee de creație personală etc. Am vorbit în cazul lui Bacovia despre o distrugere a semanticii simboliste prin hipersemnificație. E şi aici un exces de aceeaşi natură.

În poezia noastră interbelică metamorfoza se desfăşoară în direcția constituirii şi, mai apoi, a accentuării dimensiunilor reflexive ale limbajului poetic. Nu e greu să explicăm de ce lucrurile stau aşa şi nu altfel. Trebuia să se consume şi la noi, în mod firesc, un proces pe care alte literaturi l-au consumat, la vremea lor (în a doua jumătate a secolului al XIX-lea), în maniera lor specifică.

Aşa-numita noastră poezie romantică, incluzându-l în spațiul ei atât de controversat şi pe Eminescu neptunicul – pentru a folosi aici o bine cunoscută noțiune a lui Ion Negoițescu –, e o poezie care nu se deosebeşte prea mult de proză. Toți poeții noştri din secolul al XIX-lea pot fi traduşi în proză fără nicio pierdere. Ei promovează un limbaj „literar” – cum am arătat în cazul lui Grigore Alexandrescu –, traductibil, reductibil la norma comunicării logice, ei înțeleg poezia ca pe o proză „împodobită”. Comparați cu marii romantici germani sau englezi, aproape toți poeții noştri din urmă cu un secol şi jumătate – excepțiile fiind, deşi nu în totalitate, Heliade Rădulescu, Eminescu plutonicul şi Macedonski – sunt nişte poeți săraci, lipsiți de imaginație şi incapabili de mari combustii interioare, promotori ai unui limbaj prozaic, mecanic, grandilocvent.

După ei, în ciuda sau poate tocmai din cauza presiunii modelatoare a limbajului poetic eminescian, sămănătoriştii, Coşbuc şi Goga au simplificat limbajul poeziei, orientându-l spre o funcționalitate etnicist-

socială turnată în tipare prozodice de mult depăşite. De aceea, efortul lui Blaga, Arghezi, Barbu, Voronca, Fundoianu, Pillat, Maniu va fi acela de a complica acest limbaj, făcându-l să se distingă cu adevărat de celelalte tipuri de limbaje, fie ele literare sau jurnalistice.

Cu timpul, destul de repede, odată ajuns la propria sa fizionomie, limbajul poeziei noastre moderne se rigidizează, se estetizează, cade în manieră. E ceea ce se poate observa în poemele lui Dan Botta, Simion Stolnicu sau Virgil Gheorghiu.

ASPECTE ATIPICE. În acest context, fatalmente condiționat de imperativele reflexive ale actului poetic, orice încercare de altă natură nu putea avea decât puțini sorți de izbândă. Poezia de război şi lirica erotică a lui Camil Petrescu din volumele *Versuri* (1923) şi *Transcendentalia* (1931), poezia imagist-cotidianistă a lui Adrian Maniu, Camil Baltazar şi Constant Tonegaru sau cele câteva texte de poezie prozaică ale lui Luca Ion Caragiale, ca să nu mai vorbim de multe poeme tranzitive bacoviene din volumele *Cu voi...* (1930), *Comedii în fond* (1936) şi *Stanțe burgheze* (1946) pot părea fenomene poetice nesemnificative.

Cultivarea valorilor denotative ale limbajului, depoetizarea sa, de multe ori instinctivă sau involuntară, nu puteau fi privite nici măcar cu condescendență. Ele puteau avea aerul unor încercări pornite chiar împotriva spiritului poeziei româneşti, un spirit ceremonios, nesățios cu mijloacele de expresie, speculativ-metafizic, obsedat de esențe, simboluri, sinteze.

Într-un studiu despre poezia lui Camil Petrescu inclus într-un volum de *Critice*, Eugen Lovinescu observă exact notele diferențiatoare ale acestui nou tip de discurs, necanonic, care încearcă să disocieze expresia poetică de expresia muzicală (cum se întâmplă şi în primele volume ale lui Blaga), într-un limbaj intelectualizat, însă vizual şi „de un voit prozaism". Criticului i se pare că poezia lui Camil Petrescu îşi are nota ei singulară:

> În dorința de a plasticiza „ideea" pură, fără niciun alt ajutor străin, poetul ia voluntar atitudinea ascetică a mâncătorilor de lăcuste din

pustiul Iudeei; vrea să scoată poezie din detritusuri verbale. Pe lângă prozaismul voit al expresiei, el cultivă şi metoda analizei. Ne-am obicinuit să privim poezia ca o sinteză; d. Camil Petrescu ne-a zdrobit însă în cioburi oglinda fermecată a poeziei. Notaţia lui nu se exprimă totdeauna printr-o puternică imagine sintetică, ci lunecă adese la descripţie analitică, la alăturarea tihnită de amănunte prozaice[385].

Acest gen de discurs analitic, sărac în figuri, de notaţie atentă a detaliului banal, va reveni în poezia noastră în forme apăsate abia după completa epuizare a rezervoarelor poeziei reflexive. Chiar şi după război, când poezia modernă europeană dă vădite semne de oboseală şi începe să dovedească un mult mai mare interes pentru real, mulţi poeţi români nu vor ezita să facă în continuare apel la aceste rezervoare metaforizante, uneori din pur instinct mimetic, şi după ce modelul poeziei reflexive va deveni revolut. Fascinaţia opulenţei semantice şi a esenţelor oraculare ale rostirii poetice îşi va spune în continuare cuvântul şi în poezia noastră a deceniilor 7 şi 8 din secolul trecut.

Să nu uităm însă că tot acest proces progresiv de îmbogăţire şi rafinare a limbajului şi de tematizare a poeziei româneşti, specific perioadei interbelice, a fost brusc întrerupt de aberaţia proletcultistă a anilor 1947-1965. Fiind vorba despre o poezie ideologizată, cu funcţie de text propagandistic versificat, deturnată de la condiţia ei normală de existenţă, a discuta aici implicaţiile tranzitive negative ale limbajului acestei poezii ar fi curată pierdere de vreme. Am vorbit cu altă ocazie despre pericolele, erorile, derapajele ideologizante ale tranzitivităţii, e inutil să intrăm în amănunte, oricât de dureroasă ar fi situaţia în care s-a aflat timp de un deceniu şi jumătate poezia autohtonă. Nu se poate vorbi în poezia „obsedantului deceniu" despre o tranzitivitate reală, pentru că nu se poate vorbi acum nici despre o adevărată poezie.

---

385 Eugen Lovinescu, *Camil Petrescu*, în *Critice*, vol. IX, 146-152, text reluat în E. Lovinescu, *Scrieri*, vol. I, E.P.L., Bucureşti, 1969, p. 457.

Prima încercare majoră de tranzitivizare a poeziei noastre după modelul Whitman a fost declanşată – previzibil, am putea spune, dacă ar fi ținem seama de logica internă a metamorfozelor limbajului poeziei moderne – de Dimitrie Stelaru, Victor Valeriu Marinescu şi de gruparea poeților din jurul revistei *Albatros* (Geo Dumitrescu, Sergiu Filerot, Ion Caraion etc.) încă din anii premergători celui de-al Doilea Război Mondial. Acum, „scrisul frumos va fi înlocuit cu agramatismul ostentativ, cuvintele vor fi împerechiate bizar, estetismul predecesorilor imediați va fi repudiat. Poezia nu se poate salva de sterilitate decât uitându-se pe sine şi revenind la lume: angajându-se (moral, social), devenind instrument”[386].

Un astfel de poet „angajat” în existența imediată, din păcate astăzi încă puțin cunoscut, este Victor Valeriu Marinescu, autorul volumului *Cele dintâi ştiri despre Victor Valeriu Marinescu* (1933), „personalitate poetică ce se cristalizează la confluența dintre bacovianism şi starea de spirit avangardistă [...], primul poet român pentru care Bacovia devine un reper fertil, preluat conştient şi revitalizat prin confruntarea cu noua sensibilitate a generației anilor 30”[387]. Criticul Ion Pop, autorul acestei caracterizări, atrage atenția asupra faptului că în intertextul poeziei lui Victor Valeriu Marinescu e prezent un Bacovia concret şi tranzitiv, poetul prozaismului vieții cotidiene. De altfel, autorul *Celor dintâi ştiri...* promovează o poezie a „sincerității maladive, subversive”, deschisă spre toate aspectele vieții, privilegiind spontaneitatea în dauna literaturii, o poezie vitală, patetică, de o grandilocvență autoironică, venind în atingere şi cu linia discursului lui Whitman şi Voronca.

Din aceeaşi generație a anilor premergători războiului face parte şi Geo Dumitrescu, poet impus după 1945 prin volumul *Libertatea de a trage cu puşca.* Geo Dumitrescu aduce în poezia sa teme sociale, morale, comunitare, într-un limbaj cu un vocabular colocvial, mizând pe adresarea

---

[386] Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, prefață la antologia *Poezia română modernă de la G. Bacovia la Emil Botta*, Editura Allfa-Paideia, Bucureşti, 1996, p. LXXVIII.

[387] Ion Pop, *Un „avangardist de unul singur”*, prefață la Victor Valeriu Marinescu, *Ştiri despre Victor Valeriu Marinescu*, Editura Cogito, Oradea, 1995, p. 10.

directă, deşi de aspect retoric, pletoric, agitatoric. Poetul e un maiakovskian şi un whitmanian în acelaşi timp. Însă între el şi Whitman distanța e foarte mare, pentru că Geo Dumitrescu scrie deja într-o lume în care nu se mai poate spune totul, cu tabuuri şi teme imposibil de abordat în mod frontal, ceea ce împinge nu odată poezia sa spre un discurs verbios, de pură gesticulație demagogică.

NEOMODERNISMUL ANILOR '60-'70. În perioada postbelică revirimentul poeziei româneşti începe în anii '60, odată cu primele cărți ale generației lui Nichita Stănescu. Cel puțin, aceasta e părerea cvasiunanimă a criticii noastre, care nu se arată nici astăzi, la ora revizuirilor, dispusă să țină seama şi de unele cazuri izolate (gruparea de poeți din jurul revistei *Steaua)* sau de activitatea – oricât a fost ea de marginală sau discutabilă valoric – a unor poeți de mai mică importanță, afirmați înainte sau în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Configurația acestui moment a fost, totuşi, mai complexă şi mai nuanțată decât se spune şi ea ar trebui să fie cândva reconstituită.

Dar să rămânem la ceea ce pare clar. Vorbind despre această nouă generație a anilor '60, implacabil vom repeta unele adevăruri care se ştiu. Congenerii lui Nichita Stănescu redescoperă poezia, ideea de poezie lirică, individualitatea, sentimentele, esteticul, arta. Dar ei nu fac o nouă poezie. Ei refac legătura cu poezia noastră interbelică şi epuizează o substanță care nu apucase încă să se manifeste complet. Există şi la şaizecişti o foame de cuvinte, o nesățioasă vânătoare de imagini, o căutare de simboluri cu mare forță de acoperire, însă nu ca la marii poeți dintre cele două războaie. Graba lor e de a regăsi normalitatea rostirii lirice, reinstituind astfel un spațiu al literarului care fusese multă vreme interzis.

Prospețimea şi noutatea lor, despre care s-a vorbit atât de mult în deceniile 7 şi 8, sunt aparente, derivă dintr-o simplă determinare contextuală. Originalitatea şaizeciştilor e discutabilă, fiind mai degrabă o formă de lectură aplicată la un alt real istoric, reprezentat după aceleaşi tipare metafizice de extracție modernistă. Mulți dintre ei (Ana Blandiana, Ioan Alexandru, Gheorghe Pituț) sunt nişte blagieni. În primele sale

volume, Nichita Stănescu absoarbe destule ecouri eminesciene. Cezar Baltag valorifică o anume dimensiune a poeziei lui Ion Barbu. Ion Gheorghe, şi nu numai el, redescoperă folclorul, bizantinismul imaginilor de filieră gândiristă, universul fantasticului popular. Aspecte clare care vin din simbolism, din suprarealism, din expresionism, din poezia lui Arghezi, Maniu şi Pillat sunt iarăşi de identificat în această poezie. Senzaţia repunerii în funcţiune a unor retorici de-a gata nu ne poate astăzi scăpa, mai ales că, de o vreme încoace, în cazul poeţilor încă activi, poezia generaţiei '60 e căzută în manierism şi autopastişă.

De fapt, prin această generaţie entuziastă şi în bună măsură autodidactă, formată pe cărţi de poezie interzise şi astfel pornită în căutarea unei normalităţi literare care nu are în sine nimic spectaculos, dar care în epocă e promovată ca o realizare de excepţie, se afirmă ceea ce am putea astăzi numi *neomodernismul* românesc, fenomen cu un implacabil conţinut estetizant. El se face cunoscut printr-un limbaj expansiv, metaforic, năvalnic şi dând senzaţia de spontaneitate, dar asta într-un spaţiu de la bun început aseptizat, între nişte foarte precise limite ideologice, vorbind prea puţin despre realitatea empirică, despre omul de zi cu zi şi despre viaţa imediată din România anilor '60-'70 ai secolului trecut. Se cade astfel într-un soi de anistorism al creaţiei, ireal şi inofensiv, „situat mereu dincoace sau dincolo de conştiinţă, dincoace sau dincolo de simţul identităţii şi responsabilităţii"[388].

Or, realitatea în care trăiesc aceşti poeţi e realitatea comunistă din perioada deschiderii. Această realitate îşi are şi partea ei de cotidian, cu elemente groteşti, hilare şi absurde, ea subînţelege şi existenţa unor tensiuni sociale direct observabile, e o realitate în plină schimbare, cu un orizont utopic de viaţă, impus de sus, dar şi o realitate a suferinţei, a mizeriei şi a plictiselii, sumbră, apăsătoare şi lipsită de perspective, controlată de un limbaj standardizat, ideologizat, în care dominantă e limba de lemn a partidului. Poeţii generaţiei '60 scriu ca şi cum această

---

[388] Caius Dobrescu, *Nichita Stănescu între mit naţional şi poet „underground"*, în *Modernitatea ultimă*, Editura Univers, Bucureşti, 1998, p. 182.

limbă de lemn nu ar exista, nu i-ar atinge. Ei par să trăiască în cea mai bună dintre lumile posibile.

Pe ei nu-i interesează realitatea, ci poezia. Ei vor să apere poezia de imixtiunile banale ale vieții, se feresc de adevărurile existenței cotidiene ca dracul de tămâie şi cred că dacă poezia lor poate regăsi temele marii noastre poezii interbelice, totul e rezolvat. Aşa cum arată Ştefan Borbély într-un articol, „se pot depista în cărțile celor mai buni reprezentanți ai acestei generații indiciile clare ale unei existențe în constrângere, un mod paradoxal de eludare a libertății”[389], esteticul fiind în cazul lor o modalitate de manifestare a idiosincraziei față de traumele „obsedantului deceniu” – realitate negativă producătoare de complexe şi sentimentul culpabilității. În aceste condiții, Caius Dobrescu, unul dintre optzeciştii celui de-al doilea val, observă, dintr-o perspectivă lucidă şi dezinhibată, posterioară anilor ‘90:

> ...”factorii de decizie” s-au arătat toleranți şi permisivi față de un limbaj poetic având nu puține puncte comune cu discursul oficial: lipsa totală de tranzitivitate, abolirea referinței la lume şi întoarcerea spre sine sau spre un „dublu artificial al realității” [...], dezinteresul pentru comunicarea reală cu cititorul, privilegiul unui tip de comunicare potențial şi unilateral, în care poetul, priceput în filosofie, astronomie, geometrii superioare, cibernetică şi Cabala, devine o autoritate absolută[390].

Dar dimensiunea tranzitivă a limbajului e acum aproape inexistentă şi datorită faptului că în subsidiarul ideologiei şaizeciste se face simțită în mod firesc şi ideea că, într-un regim politic constrângător şi coercitiv, numai un limbaj metaforic-oracular permite existența adevărului comunicat aluziv. Astfel de încercări sporadice de vorbire aluzivă au existat.

---

[389] Ştefan Borbély, *Aventura normalității*, în Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă. Generația ‘80 în texte teoretice*, Editura Vlasie, Piteşti, 1994, p. 59.

[390] Caius Dobrescu, *op. cit.*, p. 183.

Fundamentală rămâne însă la aceşti poeți incapacitatea lor de raportare la real. Pentru ei, până şi adevărul spus direct, într-un discurs de factură nemetaforică, e tot un adevăr „poetic".

Semnificativă din acest punct de vedere e încercarea lui Nichita Stănescu de a testa limitele exprimării denotative şi ale limbajului transparent într-un volum, *Laus Ptolemaei*, care nu are nicio legătură cu prezentul şi viața cotidiană, ci încearcă să regândească, dintr-o perspectivă metafizică personală, cosmologia unuia dintre vechii gânditori greci, într-un limbaj apoetic, de pură speculație intelectuală.

Un caz mult mai interesant e acela al lui Marin Sorescu, poet cu multiple înclinații tranzitive, valorificate în primele sale cărți prin strategii parodice şi ironice, pentru a ajunge din 1973 încolo, prin cele trei volume ale ciclului *La lilieci*, la o poezie narativ-dialogică pe teme rurale, care absoarbe nesățioasă în cuprinsul ei toate atributele şi procedeele consacrate ale prozei. Aşa cum observă Eugen Negriei, în aceste volume de factură epică şi dramatică,

> adică în tablourile şi scenele rememorate fără inflexiuni elegiace, fără metafore, ca şi în istorisirea prozaică, indiferentă a unor întâmplări din lumea satului nu mai poate fi sesizată o *orientare* a substanței artistice într-un sens euristic. Orice intenție aparentă de ordin artistic a dispărut, începând cu preocuparea pentru limbajul liric şi sfârşind cu organizarea compozițională[391].

Marin Sorescu procedează aici la o radicală operație de depoetizare, cu consecințe pozitive în planul surprinderii autenticității şi malformațiilor spiritului țărănesc din satul românesc postbelic din Câmpia Olteniei. Şi totuşi, acest gen de poezie, colorată şi gălăgioasă, situată la gradul zero al limbajului cotidian, sfidând orice idee de structură poetică, într-o libertate a rostirii cu zone savuroase de umor şi ironie, nu va avea influență asupra

---

[391] Eugen Negrici, *Introducere în poezia contemporană*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985, p. 60.

poeziei noastre a momentului şi nu se va constitui nici într-un element semnificativ al *background*-ului creator al tinerilor poeţi ai anilor ‘80.

După generaţia lui Nichita Stănescu, o afirmare spectaculoasă, deşi de scurtă durată, cunoaşte grupul clujean al poeţilor, reuniţi în jurul revistei *Echinox*, una dintre principalele falange ale generaţiei ‘70, care promovează o poezie inteligentă şi rafinată, fascinată de livresc şi de natură, o natură livrescă şi aceasta. Echinoxiştii sunt nişte poeţi ai vegetalului şi ai bibliotecii, ai purităţii presocratice a intelectului şi ai melancoliei culturale. Nici ei nu vor să vadă realitatea imediată a vieţii, nici ei nu vor să ajungă la directeţea rostirii. Şi ei sunt obsedaţi de literatură, de estetică, de artă, de poza creatorului predestinat, de limbajul subţire al cărţilor.

Ei fac un fel de poezie a primei generaţii de intelectuali, o poezie de fragilităţi existenţiale şi subtilităţi retorice, elemente descoperite cu uimire şi încântare şi poetizate ca atare, până la căderea involuntară în stereotipie. Echinoxiştii (Adrian Popescu, Ion Mircea, Ion Pop, Dinu Flămând) fac parte dintr-o generaţie „preocupată nu atât de problematică, cât de modul de abordare a acestei problematici, ancorată, deci, într-o subtilă transgresie de la *ce* la *cum*”[392].

TRANZITIVITATEA PRE-OPTZECISTĂ. S-a manifestat însă tot la Cluj, anterior chiar generaţiei lui Nichita Stănescu, şi o poezie care încearcă să se apropie de realitatea cotidiană a vieţii, e adevărat fără a lăsa să pătrundă în spaţiul ei prea multe ecouri sociale directe. E poezia poeţilor grupaţi în jurul revistei *Steaua*: Petre Stoica, Aurel Rău, Victor Felea, Aurel Gurghianu, A.E. Bakonsky. Interesul pentru aspectele mărunte ale existenţei şi pentru un limbaj mai puţin opulent şi mai precis, trăgându-şi energiile punctuale din anonimatul cuvintelor de fiecare zi, e în cazul acestor poeţi evident.

Poezia lor nu se materializează într-un discurs care să atace frontal cotidianul lumii comuniste, ci e creaţia unor marginali înclinaţi spre

---

[392] Ştefan Borbély, *op. cit.*, în lucr. cit., p. 59.

hedonism şi micile bucurii şi tensiuni ale traiului zilnic. Această poezie mizează pe spontaneitate, pe descrierea percepţiilor, gândurilor şi stărilor privilegiate ale vieţii intime, pe notaţie şi fragmentarism.

În acelaşi plan al temelor minore ale vieţii se situează ulterior poezia lui Emil Brumaru, un şaptezecist fascinat de spaţiul casnic şi de lumea vegetalului domestic, captiv de bună voie al unui discurs tandru-ironic, de o inventivitate inepuizabilă, centrat pe metaforismul calofil. În linia epurării limbajului poeziei de ceea ce el are de prisos şi a dicteului cerebral şi anamnetic se plasează Virgil Mazilescu, unul dintre precursorii poeziei generaţiei '80, mai ales la nivelul sintaxei şi al economiei de mijloace semantice.

Din cohorta poeţilor şaizecişti, în mijlocul cărora s-a manifestat tot timpul ca un solitar, se desprinde Mircea Ivănescu. El scrie o poezie la fel de diferită de poetica şaizecistă ca şi oniricul Leonid Dimov. Însă Mircea Ivănescu nu este un client al visului lucid, ci, cel mult, un „promeneur solitaire", cultivând reveria în cotidian şi livresc.

Discursul său e unul cu evidente intenţii tranzitive, pentru că poetul e un căutător al înţelesului ultim al lucrurilor, un pelerin al drumului sofisticat, prin acumularea explicaţiilor, detaliilor şi nuanţelor, spre acest înţeles ultim în care eul ca persoană civilă ar vrea să se confunde cu fiinţa, ca invariantă ontologică. Putem vorbi aici despre o culturalizare a cotidianului, cu efect anonimizator, dar şi despre o teamă a celui care scrie faţă de propriul eu biografic pe care poezia îl despoaie de toate membranele sale de protecţie, ceea ce conduce la continua lui dedublare. Mircea Ivănescu e un disimulat nemulţumit de propriile sale disimulări, un nehotărât care caută certitudinile pentru a le respinge, un resemnat care se revoltă, un poet al imaginaţiei culturale şi al fantasticului cotidian. La el primează autoironia, pastişa, bonomia, aluzia, insinuarea, descrierea nudă, narativitatea stărilor, imaginarul de bibliotecă.

Poezia lui Mircea Ivănescu nu are nimic de-a face cu profunzimile ceţoase, matriciale din poetica generaţiei sale. Creaţia sa nu conţine nimic grav, înalt, oracular. E poezia unui eu mic, a unei individualităţi lipsite de orgolii, a unui sine care ştie suficient de multe lucruri despre propria sa

deriziune şi care nu pozează în cunoscător şi căutător de taine. Tocmai prin aceste calităţi ale poeziei sale, Mircea Ivănescu devine un poet pe care noua generaţie a anilor ‘80 şi-l va revendica drept precursor.

GENERAŢIA ‘80. Ajungem, în sfârşit, şi la momentul în care procesul de tranzitivizare a limbajului poeziei româneşti devine o operaţie concertată şi, obiectiv vorbind, implacabilă şi necesară. Această operaţie e iniţiată şi condusă de o nouă generaţie literară, afirmată de-a lungul întregului deceniu 9 al secolului trecut, o generaţie redutabilă şi prin modul polemic în care ea înţelege să se raporteze la contextul poeziei noastre postbelice, şi prin ascuţita ei conştiinţă teoretică.

E o generaţie care are o clară conştiinţă a ceea ce vrea să facă, a ceea ce nu mai trebuie făcut în literatura momentului. Luciditatea optzeciştilor rezidă într-un puternic sentiment al diferenţei şi al încadrării lor într-o altă matrice estetică decât aceea modernistă şi neomodernistă, cu noi linii de forţă şi noi teritorii ale sensibilităţii de explorat. Mai trebuie să avem în vedere, acum, în anii ‘80, şi senzaţia unei anume epuizări a domeniului canonic al literarităţii, neîncrederea în metaforismul pedestru şi psihologismul liricizant, ca metode de captare a realului.

Am văzut că limbajul poeziei anilor ‘60-’70 încă mai păstra o doză de inocenţă. Pe atunci entuziasmul ontologic al creatorilor lirici încă putea suplini liniştit conştiinţa critică. Ideea de frumuseţe şi stil nu intraseră încă în criză. Nu se simţea decât pasager şi în forme discrete nevoia recursului la ironie. Expresivitatea metafizică a rostirii lirice era o dimensiune sacrosanctă. Tentaţia întoarcerii cuvintelor şi a structurilor sintactico-retorice pe toate feţele, în speranţa depăşirii unor stereotipii ale literarului însuşi, nu-şi găsea nicio justificare. Exista însă deja, cum am văzut, poezia lui Geo Dumitrescu, Mircea Ivănescu, Emil Brumaru, Virgil Mazilescu sau, în aceeaşi linie depoetizantă şi anti-oraculară, poezia lui Petre Stoica, Constantin Abăluţă, Angela Marinescu, Victor Felea, A.E. Baconsky, autorul *Cadavrelor în vid.*

Aceştia sunt precursorii noului model poetic, odată cu impunerea căruia modernismul românesc, în varianta sa reflexivă, poate fi considerat

un fenomen epuizat, numai bun pentru ulterioare raportări parodice. Iar viitorii promotori ai acestui nou model, tinerii poeți ai anilor ‘80, sunt nişte sceptici şi nişte lucizi, asumându-şi o conduită literară în acelaşi timp de coloratură avangardistă şi experimentală, lipsită de *parti pris*-uri şi deloc îngăduitoare. Ei privesc cu suspiciune stilul, formele încetățenite ale comunicării prin literatură, ideea de poeticitate, structurile date ale genurilor şi speciilor, promovând îndoiala metodică față de tot ceea ce înseamnă temă importantă, subiect de succes, orizont de aşteptare garantat.

Unul dintre meritele importante ale optzeciştilor e acela că au reuşit să păstreze într-o stare de extraordinară vivacitate limba română, subminându-i poncifele, regăsindu-i marele potențial ironic ascuns sub mantaua lui Caragiale, dezamorsându-i virtuțile hipnotice, demobilizatoare. N-au contestat în felul acesta doar rigiditatea mincinoasă a limbii de lemn, într-un moment de sporită agresivitate a acesteia asupra spațiului public, au înnoit în mod radical şi limbajul literar, încă puternic marcat prin ecourile neomodernismului generației lui Nichita Stănescu, de toate stilisticile de gen ale literaturii interbelice.

Canonul tranzitiv al poeziei româneşti se impune abia acum. Odată cu noua generație intră cu adevărat în poezia noastră biografia omului comun, adevărurile vieții cotidiene, colocvialitatea vorbirii, anonimatul existenței, normalitatea stărilor, sentimentelor şi reacțiilor, revolta morală, atitudinea civică, meditația deschisă, în linia empirismului şi analitismului englez, asupra limitelor limbajului şi ale poeziei, autenticitatea, sinceritatea, directețea rostirii.

Prin Mircea Cărtărescu, Ioan Flora, Romulus Bucur, Florin Iaru, Liviu Ioan Stoiciu, Magda Cârneci, Alexandru Muşina, Bogdan Ghiu, Ion Stratan, Mariana Marin, Călin Vlasie sau mult mai tinerii Andrei Bodiu, Simona Popescu, Caius Dobrescu şi ceilalți, întreg sistemul de referință al poeziei noastre face trecerea – ca influență artistică şi punct predilect de lectură – de la spațiul cultural francez la cel englez şi american. E o schimbare cu consecințe importante în planul vocabularului, al sintaxei, dar şi în modul de a privi lumea. Poezia românească cunoaşte acum un masiv proces de

tranzitivizare, nici în prezent încheiat, condus spre ultimele sale consecințe prin poeții aşa-numitei generații ‘90 (Cristian Popescu, Ioan Es. Pop, Marius Daniel Popescu etc.). Trebuie precizat din capul locului că nu toți poeții optzecişti manifestă în discursul lor clare opțiuni tranzitive. Însă pe toți îi interesează cu evidență trei probleme, formulate cu toată responsabilitatea, dincolo de orice metafizică spectaculară: realitatea, cititorul şi limbajul poeziei, regândit acum în dimensiunea lui comunicativă. Ei nu cred în acea simbolistică ieftină mimând eroismul condiției umane sau tragedia autohtonă a clasei țărăneşti, nu mai agreează orficul şi oracularul, originile şi increatul, nu mai idealizează natura, nu mai resping lumea urbană, nu mai cunosc mirarea acelui subiect care-şi priveşte mâinile şi constată că ele sunt absurde, ei nu mai inventează false probleme şi false limbaje, ci vor să aducă poezia cât mai aproape de autenticitatea vieții şi a comunicării de zi cu zi.

Aceasta nu înseamnă că ei vor evita în totalitate metaforele, simbolurile, procedeele poetice cunoscute, că vor ajunge să scrie aşa cum vorbesc, fără niciun fel de precauție tehnică, practicând o rostire albă, amorfă, elementară. Însă aceşti poeți vor arunca în derizoriu toată gravitatea poeziei generației lui Nichita Stănescu. Vor parodia teme, structuri, forme, subiecte, modalități de construcție metaforică, atitudini şi tipare sintactice şi vor aduce poezia de la spontaneitatea ingenuă la ştiința construcției. Vor refuza gesticulațiile grandilocvente, ezoterice, pentru că însăşi condiția lor socială marginală le va interzice să fie nişte poeți ai gesturilor superioare, teatrale. Vor încerca să privească realitatea cotidiană cu ochii deschişi, recurgând, în nu puține cazuri, la aluzia şi sugestia ironică doar pentru a putea comunica şi ceea ce nu se putea comunica în mod direct.

Poezia optzecistă este o poezie puternic legată de contextul sociocultural în care ea s-a născut şi care constituie câmpul ei predilect de explorare. Odată cu ea criteriul poeticului cunoaşte o răsturnare spectaculoasă. Importantă nu mai e acum poezia ca spațiu al unei atemporalități privilegiate, ci realitatea ca loc al tuturor tensiunilor vieții, important nu mai e acum eul metafizic, ci eul biografic al celui care scrie.

Mulți optzecişti sunt nişte deconstructori şi nişte parodişti ai limbajelor poetice care-i preced. Într-un poem astăzi celebru, *O seară la operă*, Mircea Cărtărescu parodiază toată poezia românească de la Iancu Văcărescu la Nichita Stănescu. Ion Stratan e, printre altele, un autor de *ready-made*-uri caragialiene. Florin Iaru dovedeşte o redutabilă vervă satirico-parodică de factură intertextuală. Cert este că optzeciştii nu mai pot lua în serios nimic din toată mitologia poeziei moderniste.

PUNCTE DE VEDERE TEORETICE. Poetica modernistă e repudiată cu vehemență, fără nicio ezitare. Iată o intervenție din 1986 a lui Mircea Cărtărescu:

> O linişte imensă, suspectă, emană din întreaga poezie modernistă în acest secol neliniştit. Astăzi, caracterul dictatorial al văzului în poezie, cu tot ce implică el (renunțarea la umanism, la comunicare, la plăcerea lecturii, la căldura şi catifelarea vocii) a căpătat proporțiile unui dezastru. Poezia a rămas fără public, iar poetul a ajuns să nu se mai poată exprima pe sine însuşi în propriul său text, să producă lucruri străine de persoana sa reală. Din poemele unui modernist, chiar remarcabile estetic, nu putem şti cine este de fapt acel poet, cum trăieşte, ce gândeşte despre viață. Frângerea punților dintre text şi referent, salutară la sfârşitul secolului trecut, a devenit azi insuportabilă. Nu se mai poate respira în nişte tipare poetice care pierd denotatul într-o pulbere de conotații[393].

Un alt lider teoretic al generației, poetul Alexandru Muşina, susține încă din 1982, când literatura optzecistă se afla abia la începuturile ei, necesitatea unui *nou antropocentrism*, caracterizat prin „centrarea atenției pe ființa umană, în datele ei concrete, fizic-senzoriale, pe existența noastră

---

[393] Mircea Cărtărescu, *Cuvinte împotriva maşinii de scris*, în lucr. cit., p. 172.

de aici şi de acum şi o anume «claritate a privirii»"[394]. El afirmă, de fapt, cauza unui nou sincronism, arătând că toată poezia mondială postbelică a început de mult să se apropie de viața de toate zilele, prin asumarea câtorva noi trăsături:

> Poeții redescoperă valoarea propriei biografii, a micilor întâmplări cotidiene, a sentimentelor nesofisticate, a senzațiilor „nemediate", a „privirii directe". Resurecția obiectivismului american de după 1950 e semnificativă. Privirea trebuie să fie „obiectivă", în sensul că între ea şi realitate nu trebuie să se interpună lentilele diverselor mitologii, clişeele culturale etc. Aceasta îi conferă un plus de claritate, de autenticitate [...]. În acelaşi timp, poezia devine mai *personală*, creşte *angajarea existențială* vizavi de propriul text. [...] Mai *modestă* totodată, mai puțin supra sau paraumană, mai puțin mitică şi mai mult cotidiană se vrea această poezie. Mai mult chiar, atât în „producerea" cât şi în interpretarea poeziei, accentul se deplasează [...] de la *text* la *receptor,* de la *intensitatea stilistică* la *intensitatea comunicării*[395].

Alți poeți optzecişti susțin idei similare. Lui Matei Vişniec importantă i se pare relația dintre poezie şi individualitate:

> Singurul loc în care poezia poate semnifica ceva este lumea contemporană individuală. Acolo, în firea fiecăruia, poezia mai poate modela ceva şi din aceste mici şlefuiri ale crudităților noastre intime se mai poate aprinde o undă de comunicare normală între indivizi cu creiere identice şi cu viziuni diferite. Poezia poate umaniza, dar nu în marşuri şi în misiuni de umanizare[396].

---

[394] Alexandru Muşina, *Poezia – o şansă...*, în lucr. cit., p. 146.
[395] *Ibidem*, p. 145.
[396] Matei Vişniec, *Poezia într-o lume normală*, în lucr. cit., p. 150.

Romulus Bucur consideră că esențială în noua retorică a poeziei anilor ‘80 este „senzația de autenticitate”[397]. Nichita Danilov caută notele caracteristice ale noii percepții vizuale:

> Artistul nu comentează şi nici nu e nevoie să comenteze asupra celor înregistrate de privirea sa. Văzul său „nu e doar o oglindă neutrală şi indiferentă”, ci „o oglindă activă, care interpretează văzând şi vede interpretând”. El „nu priveşte cu ochii, ci prin intermediul ochilor, priveşte cu conceptele”[398].

Liviu Ioan Stoiciu constată:

> ...noul poet reactualizează legătura de suflet şi inimă cu aceeaşi lume din jur, cumva altfel decât înaintaşii: mai puțin egoist, să zicem, mai puțin conformist cu sine, nu atemporal şi nu fără un spațiu definit („aici” şi „acum” îi sunt stăpâni, în căutarea personalității originare)... Noul poet ia „omul şi viața” aşa cum sunt: ce e ființa noastră în întreaga sa complexitate de sistem anatomobiologic, psihic, moral, cognitiv[399].

La rândul ei, Simona Popescu pledează pentru o regăsire a dialogului poeziei cu cititorul printr-un limbaj al imedierii:

> Cel mai potrivit ar fi poate un limbaj tranzitiv, transparent, ne-mediat, multifuncțional, care să-şi recâştige *funcția de comunicare* reală, cu implicații morale, psihologice, etice în sensul cel mai înalt (estetic) al acestor cuvinte[400].

---

[397] Cf, Romulus Bucur, *Senzația de autenticitate*, în lucr. cit., pp. 156-158.

[398] Nichita Danilov, *Oglinda activă*, în lucr. cit., p. 160.

[399] Liviu Ioan Stoiciu, *În contact direct cu lumea*, în lucr. cit., p. 164.

[400] Simona Popescu, *Sensul poeziei, astăzi*, în lucr. cit., p. 186.

În realitate, toate aceste caracteristici ale poeziei optzeciste sunt elementele unui program formulat cu luciditate, de acei poeți cu o mai pronunțată conştiință teoretică încă din momentul când ei abia se pregăteau să debuteze. Iată o descriere cvasicompletă – devenită astăzi, după consumarea parțială a istoriei acestei poezii, de o mare exactitate – a principiilor care animă scrisul generației ‘80, făcută de Magdalena Ghica (Magda Cârneci) într-un răspuns la o anchetă intitulată *Dreptul la timp* a revistei *Echinox*, din 1979:

> Nimeni, cred, nu mai poate nega existența unei „generații ‘80", dar nu „în virtutea unei similitudini cu individualitatea generației ‘60", ci, dimpotrivă, în virtutea unei asumări şi depăşiri polemice a acesteia. S-a observat deja (şi s-au „clasat" în concepte) „reificarea" realului şi a discursului acestei poezii, „prozaismul" ei căutat, anexarea celor mai diverse şi mai contradictorii domenii ale imanentului şi imaginarului, fără nicio limitare, fără nicio pudoare, fără vechile prejudecăți şi pretenții, instituind poate altele, o asumare „la sânge" a lumii şi implicit o angajare mult mai profundă, mult mai subtilă, mai nuanțată, dar prezentă întotdeauna, în condiția ei.
>
> De-metaforizarea şi directețea discursului, o retorică discursivă şi complexă, de largă respirație şi amploare, tonul „deliricizat" şi „banalizat", construcția pe mai multe etaje şi mozaicată a versului. Asumarea ironiei şi comicului, a grotescului şi derizoriului, ca pe categorii la fel de capabile (şi poate mai oneste, mai critice, mai implicate) să „dezvăluie esența", ca şi tragicul, liricul, ori sublimul.
>
> Asumarea, din interior şi fără false alarme, temeri, clamări, a condiției umane şi a societății tehnologice contemporane, cu binele şi răul ei, nu numai la nivelul vocabularului ci şi la cel al construcției interioare a versului, la nivelul sintaxei, dacă se poate spune astfel, la

nivelul intim al imaginii, şi mai ales la nivelul unui mod nou de a simboliza şi a gândi simbolul[401].

ACOLADĂ. Dacă ar fi să recapitulăm trăsăturile relevate până acum, am putea face următorul inventar de concepte: referent, denotaţie, „nou antropocentrism”, claritate, biografie, cotidian, senzaţie, obiectivism, autenticitate, angajare existenţială, (re)umanizare, comunicare, individualitate, personalitate, om concret, livresc, limbaj tranzitiv, reificare, prozaism, imanenţă, imaginar, demetaforizare, directeţe, deliricizare, banalitate, ironie, comic, grotesc, derizoriu, societate tehnologică, sintaxă, imagine, simbol. Sunt concepte astăzi implacabile atunci când e adusă în discuţie poezia autorilor citaţi mai sus sau cărţile altor optzecişti şi postoptzecişti ca Marta Petreu, Călin Vlasie, Ioan Flora, Traian T. Coşovei, Ion Stratan, Elena Ştefoi, Emil Hurezeanu, Petru Romoşan, Augustin Pop, Viorel Mureşan, Aurel Pantea, Liviu Antonesei, Virgil Mihaiu, Gheorghe Iova, Ioan Moldovan, Gheorghe Ene, Traian Ştef, Dumitru Chioaru, Andrei Bodiu, Mihai Ignat, Dumitru Crudu, Marius Daniel Popescu, Ioan Es. Pop, Cristian Popescu şi încă mulţi alţii.

N-a fost în intenţia acestei foarte rapide priviri asupra metamorfozelor poeziei româneşti în relaţia ei cu tranzitivitatea să treacă şi la analize de text sau să prezinte cât de sumar personalitatea poetică a celor enumeraţi mai sus. Am preferat o caracterizare în bloc, şi asta nu din motivul că generaţia ‘80 e încă o generaţie nedecantată valoric, ci datorită faptului că această generaţie, prin masiva ei acţiune colectivă, impune în poezia noastră a anilor ‘80 o nouă paradigmă a sensibilităţii, un nou canon retoric – cu valoare de noutate, însă având deja o bogată tradiţie în poezia americană şi europeană – care se constituie, într-un fel, în piatra de mormânt a modernismului românesc de factură reflexivă.

Elementele tranzitive sunt, cum se poate vedea şi din inventarul de concepte alcătuit mai sus, precumpănitoare în discursul acestei generaţii.

---

[401] Magda Cârneci (Magdalena Ghica), răspuns la ancheta *Dreptul la timp*, în *Echinox*, nr. 11-12, 1979.

Deschiderea poeziei optzeciste spre cititor, spre real, spre un limbaj transparent şi autentic, spre biografie şi confesiunea directă sunt date incontestabile, confirmate astăzi şi de textele unor foarte tineri poeți, afirmați în marea lor majoritate în ultimul deceniu, care, în ciuda unor orgolioase declarații delimitative, nu fac altceva decât să continue, într-o notă denotativă mai puternică şi printr-o agresivitate lexicală sporită, acest model.

Am văzut de-a lungul discuției din acest capitol că modelul tranzitiv reprezintă unul dintre cele trei aspecte ale poeziei lumii moderne, aşa cum s-a conturat ea după 1850. Există o mulțime de motive care mă îndreptățesc să afirm că în momentul de față acest model e cel mai dinamic dintre ele, fiind în bună măsură inclus, ca un element de consistență, în noua paradigmă a postmodernității. Faptul că din anii '70-'80 încoace, în România a început să se scrie un alt fel de poezie – având la bază tocmai această conştiință tranzitivă – ține de acelaşi proces de sincronizare a literaturii noastre cu literatura lumii occidentale.

Un lucru este cert: această schimbare de limbaj şi atitudine ar fi fost mult încetinită dacă marii poeți analizați în capitolul de față, la care se adaugă imediat opera capitală a lui Eliot şi Pound, nu ar fi făcut parte din lecturile de căpătâi ale tinerilor poeți români din anii '80.

Poezia tranzitivă nu este o poezie facilă, fapt pe care îl putem constata urmărind producția poetică autohtonă din ultimii douăzeci de ani, în care, ca şi în cazul oricărui alt tip de poezie, valoarea este asaltată de non-valoare, talentul de impostură, ştiința construcției exacte de diletantismul cel mai pedestru. Însă câteva nume certe, reprezentative pentru acest tip de poezie, există deja. Fie că a intrat sau nu în faza sa postmodernă, trebuie spus că poezia românească de azi îşi găseşte în dimensiunea tranzitivă a actului poetic un element de forță. El merită să fie analizat cândva cu toată atenția, într-un studiu de amploare, care să despartă definitiv apele de uscat.

14. Repede ochire retro/prospectivă

AMERICANI ŞI EUROPENI. Câteva scurte concluzii şi ipoteze explicative se impun acum. N-am urmărit în secvențele anterioare proiectarea unei

adevărate istorii a poeziei tranzitive, prin inventarierea tuturor „cazurilor” reprezentative. De altfel, criteriul selectării şi discutării autorilor incluşi în această panoramă n-a fost atât unul istoric, cât mai degrabă unul morfologic şi „geografic”. Am ținut însă seama şi de principiul înlănțuirii cronologice şi am încercat în unele cazuri (Montale, Bacovia, Maiakovski) să propun interpretări neortodoxe, în consonanță cu teoria tranzitivității schițată la început.

Cum s-a putut constata, ideea de tranzitivitate nu are doar o valoare lingvistică sau stilistică. Ea priveşte şi relația celui care scrie cu cititorul şi felul în care creatorul îşi concepe propriul eu. Am încercat să țin seama de toate distincțiile teoretice inițiale şi să nu le aplic abuziv asupra operei autorilor comentați. E limpede, de pildă, că Pessoa nu este doar un poet tranzitiv, că problema ermetismului poeziei lui Montale nu e chiar atât de simplă şi clară pe cât am lăsat să se înțeleagă, că Anna Ahmatova e încă o prizonieră a poeziei de tip *versus,* că tranzitivitatea lui Frost conține şi destule aspecte simbolice etc.

Dincolo de aceasta, discuția din acest capitol n-a urmărit doar textele poetice în sine, ci şi, sau mai cu seamă, aspectele teoretice ale tranzitivității, depistabile în unele texte de poetică personală ale celor analizați, aspecte care – vedem acum – pot conduce la conturarea retroactivă şi a unei alte paradigme a poeziei moderne, paradigmă ce pare astăzi, pentru multă lume, o pură descoperire postmodernistă.

Această scurtă istorie a poeziei tranzitive conține o mulțime de poeți americani. Destule nume importante au fost lăsate pe dinafară: Carl Sandburg, Edgar Lee Masters, W.H. Auden, Elizabeth Bishop, John Berryman şi alți poeți mai tineri. Mă simt obligat să precizez că nu sunt neapărat un cititor fascinat de poezia americană modernă şi contemporană. Probabil însă că iluzia contrară s-a produs.

Şi totuşi, relativ la problema tranzitivității, trebuie să recunoaştem că, dacă în cazul europenilor ne aflăm în fața unor situații izolate, în ce-i priveşte pe americani, începând cu Whitman, la ei putem descoperi o mentalitate comună, specifică, veche de aproape un secol şi jumătate, constituită într-un model cultural alternativ. Nu mi se pare deloc

întâmplător faptul că T.S. Eliot (care a fost englez) şi Ezra Pound (care a fost american) sunt doi poeţi atât de greu de încadrat în tipare, pentru că ei se află pe o linie de interferenţă a reflexivităţii cu tranzitivitatea. Ar fi de văzut într-un studiu aplicat în ce măsură modelul poeziei moderne instituit de Poe, Baudelaire, Mallarmé şi Rimbaud a fost modificat de apariţia în poezia europeană a deceniilor II-IV din secolul trecut a scrierilor lui Eliot şi Pound.

Însă în ce priveşte poezia reflexivă, modelul lui Hugo Friedrich (în care cei doi mari poeţi nu pot fi încadraţi) e destul de exact. El nu poate fi pus sub semnul îndoielii, e complex şi nuanţat, se întemeiază pe analize şi exemple mai mult decât convingătoare, reuşind să inventarieze aproape toate simptomele poeziei reflexive. Acest model are un singur defect: e reductiv şi parţialist, el vorbeşte doar despre una dintre feţele poeziei moderne.

Astfel încât, dacă e să căutăm în poezia secolului nostru o noutate alta decât cea descrisă şi teoretizată de Hugo Friedrich sau Carlos Bousoño, atunci va trebui să mergem la sursele pe care am încercat să le evidenţiez aici. Sunt şi alţi poeţi care ar fi putut fi aduşi în discuţie. În aria poeziei europene am fi putut avea în vedere alte câteva nume: Pasternak, Pavese, Ritsos, Prévert, Elitis (cel din ultimele poeme), Voznesenski, Vallejo, chiar dacă ele nu reprezintă tranzitivitatea la modul integral.

DISCRIMINĂRI SOCIO-CULTURALE. Dar să revenim la poeţii americani, pentru că directeţea discursului poetic şi interesul pentru viaţa de zi cu zi a omului modern sunt, în ce-i priveşte, aspecte în timp devenite banale. Cum se poate astăzi constata, esenţial pentru întreaga evoluţie a poeziei americane este momentul Whitman şi nu momentul Poe – poet de o deosebită importanţă pentru noi, europenii, şi mai ales pentru poezia franceză modernă, aflată sub semnul lui Baudelaire, Mallarmé şi Valéry.

Nu are rost să mai trecem încă o dată în revistă trăsăturile poeziei whitmaniene. Că poezia americană a fost într-un fel obligată să se dezvolte în sensul poeticii impuse de volumul *Fire de iarbă* ne-o pot dovedi şi aceste consideraţii ale lui Petru Comarnescu, făcute într-un moment în care mulţi

dintre poeții de peste Ocean aduşi în discuție în cadrul acestei cărți nici nu existau:

> Noua poezie americană, antiromantică, antididactică, antisentimentală, este o poezie vie, radicală, ştiințifică, adâncind psihologia omului, exprimându-i suferințele, nevoile, elanurile, aducând umor, ironie, dar şi profetism şi generozitate socială [...]. Poeții noi iubesc viața şi lumea, chiar dacă sufăr mai tare încă decât ceilalți, din pricina sensibilității lor sau nu pot înțelege totul. Realismul lor social este considerabil lărgit, iar întrebuințarea vorbirii curente, a viziunilor şi sonorităților unui secol maşinist, a procedeelor ştiințifice şi gazetăreşti – îmbinate adesea cu o vastă cultură umanistă – le conferă mijloace de expresie mult mai variate şi mai adecvate, apropiindu-i pe ei, poeții, de ceilalți muritori cu care se identifică deplin[402].

Am văzut că realismul poeziei directe, care se apropie de viață şi democratizează relația cu cititorul, a fost sesizat şi de Carlos Bousoño în studiul său, *Teoria expresiei poetice*, în legătură cu unii poeți europeni, însă acolo părea să fie vorba doar de o excepție care confirmă regula poeziei reflexive. De ce acest realism s-a manifestat cu precădere, încă de la începuturile secolului trecut, în poezia de limbă engleză, e o chestiune la care nu se poate răspunde aici, doar în câteva rânduri şi fără aportul unor serioase observații de etno-sociologia culturii. Există însă câteva adevăruri ale metamorfozelor poeziei de la 1850 încoace care nu pot fi trecute cu vederea.

Dacă-l excludem pe Poe, ca neeuropean, cei trei părinți ai modernității – după părerea cvasiunanimă a criticilor de poezie –, Baudelaire, Rimbaud şi Mallarmé, au fost francezi. Simbolismul este o direcție poetică ale cărei linii de forță au fost trasate în arii culturale de limbă franceză (incluzându-i aici şi pe belgienii Maeterlinck şi Verhaeren). Unul dintre cei mai

---

402 Petru Comarnescu, prefață la *Antologie de poezie americană modernă*, Editura de Stat, Bucureşti, 1947.

importanți teoreticieni ai modernismului, în artele plastice şi în poezie, Apollinaire, a fost animatorul vieții literare şi artistice pariziene din primele decenii ale secolului trecut. Suprarealismul, care reprezintă, după părerea mea, momentul de vârf atins de estetica poeziei reflexive, chiar dacă ilustrat de o grupare eterogenă de poeți, l-a avut ca lider pe francezul André Breton şi s-a născut în Franța anilor ‘20. După cum se ştie, cultura franceză a avut o mare putere de penetrație în tot spațiul european, atât în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cât şi în prima jumătate a secolului XX. Toate aceste constatări nu pot avea o valoare întâmplătoare.

Poezia reflexivă pare să fie o poezie specifică culturilor romanice în general. Din cei 17 poeți selectați cu texte reprezentative în *Anexa* la *Structura liricii moderne,* 13 sunt francezi, spanioli şi italieni. Să fie aceasta o constatare fără semnificație? De ce însă spațiul cultural romanic al epocii moderne se dovedeşte un spațiu al dezumanizării, al iraționalității, al transcendenței fără substanță, al evaziunii din prezent şi al irealismului? De ce realismul, gustul vieții, preferința pentru limba curentă, „populismul” şi, cum spune acelaşi Petru Comarnescu, asumarea „viziunilor şi sonorităților unui secol maşinist”, simpatia față de formele civilizației moderne sunt mai caracteristice poeziei americane de la Whitman încoace?

Un prim răspuns ar putea fi acela că începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, lumea culturii europene, asaltată de enormul val al schimbărilor economice şi tehnologice, şi dominată – prin tipar, reclamă, jurnalistică, producția de masă în domeniul cărții – de vizual şi uniliniaritate, devine o lume pândită de pericolul stereotipiei şi al depersonalizării. Poezia reflexivă apare astfel ca o reacție la amenințările unui mediu de viață mult prea pozitivist:

> Într-o lume în care socializarea, standardizarea şi uniformitatea creşteau, scopul era de a sublinia unicitatea, caracterul pur personal al experienței; într-o lume a raționalității „mecanice”, scopul era de a afirma alte moduri prin care ființele umane să se poată exprima şi de a privi lumea ca pe o serie de tensiuni emoționale care urmează o logică

diferită de cea a lumii raționale şi sesizabilă numai în imagini disociate sau în reveriile curentului conştiinței[403].

Nu doar poezia metaforică a unicității psihice şi a dispersiei sintactico-semantice se înscrie în acest context, ci şi, în proză, aşa-numita mişcare *stream of consciousness,* care va duce, cum am văzut cu o altă ocazie, la apropierea romanului de tehnicile discursului liric.

Trăind în aceeaşi lume modernă a proliferării tehnologice, doar că lipsită de o tradiție culturală consistentă şi de cultul ierarhiilor sociale, scriitorii americani au mai puține responsabilități în raport cu mitul, metafizica şi unicitatea psihică a ființei umane şi ei devin promotorii unui realism comportamental şi ai unui discurs tranzitiv având o mai mare încărcătură de autenticitate, de umanitate în ultimă instanță. Diferența dintre ei şi europeni e una de opțiune în planul sistemului de valori ale vieții, nu de grad de civilizație.

ANALITIC ŞI SINTETIC. Trebuie, mai departe, să revenim, măcar pentru un moment, la distincția lui Bousoño dintre caracterul analitic al limbii comune şi caracterul sintetic al limbii poeziei, ca şi la observația mea că analitismul şi sintetismul sunt, de fapt, nişte trăsături ale însuşi spațiului poetic în posibila sa organizare tipologică. Or, se poate constata fără prea mari eforturi că poezia tranzitivă e mai analitică decât cea reflexivă, nu numai la nivel lingvistic şi stilistic, ci şi prin conținutul şi scopurile sale. Imagismul, obiectivismul, biografismul lui Lowell şi „proiectivismul" lui Olson sunt ideologii poetice tutelate de voința descompunerii realului, a limbii şi a individualității în factorii lor constitutivi.

În poezia americană realitatea în întregul ei e retrasă de sub egida simbolurilor şi corespondențelor transcendente şi analizată, detaliată în unități minimale, desfăşurată în secvențe, transformată într-o suprafață de suprafețe. Ne aflăm în fața unei poezii alcătuite din straturi de aparențe

---

[403] G.H. Bantock, *The Social and Intellectual Background in The Modern Age*. *Apud* Marshall McLuhan, *Galaxia Gutenberg*, Editura Politică, Bucureşti, 1975, p. 443.

suprapuse care nu învelesc în ultimă instanță niciun miez şi nu au de ascuns niciun mister. Să fie acesta un efect al structurii limbii engleze, mult mai net disociativă în modul său de raportare semantică la lume şi mult mai relațională în planul raporturilor sintactice? Putem spune că istoria limbii engleze este istoria îndepărtării ei de structurile flexionare ale exprimării[404]?

Marshall McLuhan, în cunoscuta sa lucrare *Galaxia Gutenberg* şi în linia întregii sale demonstrații asupra importanței scrisului şi tiparului în dezvoltarea umanității, notează:

> Flexiunea este firească pentru o cultură orală sau auditivă, deoarece este o formă de simultaneitate. Cultura alfabetică fonetică tinde să reducă puternic flexiunile în favoarea gramaticii poziționale vizuale[405].

Filosoful citează mai departe opinia unui lingvist contemporan care vede în mutarea accentului de pe elementele flexionare pe cele relaționale un eveniment cu consecințe importante în spațiul sensului. Iată despre ce este vorba:

> Tendința generală de a înlocui flexiunea prin cuvinte distincte este schimbarea cea mai amplă şi mai radicală din toată istoria limbilor indo-europene. Ea este semnalul şi, totodată, rezultatul unei conceptualizări mai clare a relațiilor. *În general, flexiunea mai curând sugerează decât exprimă relația* [...]. Putem spune că relația poate fi legată de un cuvânt distinct numai când ea e resimțită cu un considerabil grad de claritate. Relația dintre concepte trebuie ea însăşi

---

[404] Cf. Charles Carpenter Fries, *American English Grammar*. Iată doar o singură observație importantă pentru discuția noastră: „În general, deci, în ce priveşte exprimarea relațiilor dintre subiect şi complement, în cursul dezvoltării sale, engleza s-a îndepărtat de limbile flexionare, în care subiectul şi complementul pot să ocupe orice poziție printre cuvintele frazei, apropiindu-se de modelele gramaticale care funcționează în baza ordinii fixe a cuvintelor şi care fac din poziția dinaintea verbului teritoriul «subiectului», iar din poziția de după verb teritoriul «complementului»„. *Apud* Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 375.

[405] Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 375.

să devină concept. În privința aceasta, *tendința de a exprima relația prin cuvinte distincte este o evoluție spre precizie*[406].

Să reținem din aceste observații ideea că limbile flexionare favorizează, prin cazuri şi declinări în primul rând, sugestia şi reduc posibilitățile exprimării directe. Limbile analitice – şi engleza poate fi considerată limba cu caracterul analitic cel mai marcat dintre toate limbile indo-europene – pun accentul pe claritate, precizie şi exactitatea conceptuală a cuvintelor. O limbă analitică e deconstrucționistă şi anti-poetică prin chiar natura ei: nu învăluie, ci dezvăluie, nu ascunde, ci arată, nu sintetizează, ci descompune.

Nu poate fi, prin urmare, o întâmplare faptul că gramatica generativă şi transformațională e un produs al mediului lingvistic american şi n-ar trebui să ne mire că această gramatică se aplică cu destulă dificultate la acele limbi europene mai pronunțat sintetice în structura lor lingvistică de bază. Nu e, de asemenea, lipsit de semnificație faptul că filosofia empiristă (Locke şi Hume) şi cea analitică (Şcoala lui Moore) se afirmă în acelaşi spațiu englez din care, la 1800, Wordsworth îşi lansează manifestul său antiromantic şi antimitizant, care cere poeziei precizie, directețe şi asumarea pozitivității existenței.

Putem spune mai departe că structura analitică a unei limbi e susceptibilă de a impune o viziune şi o gândire de aceeaşi factură asupra omului şi asupra universului, însă în ce priveşte poezia ultimului secol şi jumătate nu putem scăpa din vedere nici modificările esențiale pe care tehnologiile lumii moderne le-au adus percepției şi comportamentului uman. McLuhan e înclinat să pună aceste modificări pe seama izolării celorlalte simțuri de simțul vizual care devine, prin tipar şi scris, hegemonie, favorizând „separarea funcțiilor, analiza componentelor şi izolarea momentului"[407]. Lucrurile sunt însă şi mai complicate, pentru că

---

[406] Charles Carpenter Fries, *op. cit. Apud* Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 375-376.

[407] Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 387.

astfel însăşi viața interioară a omului devine o colecție de instantanee psihice ce nu mai pot da sentimentul comunicării dintre subiect şi lume. Iată ce spune Georges Poulet despre conştiința omului modern:

> Modificările care o afectează pe rând pot, într-adevăr, succedându-se, să-i dea ideea unei durate interioare. Dar această durată, constând din moduri care se înlocuiesc reciproc unul pe altul, nu este nicidecum durata ființei gânditoare: este doar durata ansamblului succesiv al gândurilor omului. Despărțită de durata lucrurilor şi chiar de cea a modurilor sale de existență, conştiința umană se află redusă la o existență fără durată. Ea aparține întotdeauna momentului prezent[408].

NOUA CONDIȚIE. Această nouă condiție a omului, apărută abia odată cu noul context al lumii moderne, declanşează un anume schizoidism al conştiinței: fie fuga spre o transcendență care nu mai e de găsit şi dorința de a nu distruge prin reflecție pozitivistă „corola de minuni a lumii”, (poezia reflexivă), fie rezumarea la prezentul senzației şi al perpetuei tranziențe (poezia tranzitivă).

Frank O'Hara, de pildă, este un poet care renunță să descrie ființa, pentru a descrie trecerea ei prin lume, iar următoarele observații ale lui Georges Poulet par anume ocazionate de poezia sa:

> A descrie trecerea nu înseamnă doar a sesiza eul într-un obiect care se estompează de la sine, pentru a-l lăsa să apară şi mai bine [...]. Înseamnă a surprinde eul în clipa în care hazardul îi înlătură forma sa veche şi îi impune una nouă[409].

Or, „trecerea” înseamnă percepție, viață cotidiană, instantaneu, rularea planurilor, imagine dinamică, efulgurație, epifanie, acea revelație în

---

[408] Georges Poulet, *Études sur le temps humain*. *Apud* Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 388.
[409] *Ibidem*, p. 390.

ordinea imediatului şi a banalităţii despre care vorbea undeva William Carlos Williams.

Toate aceste elemente sunt specifice poeziei tranzitive a lumii moderne. Ele sunt implacabil cuprinse în ecuaţia modernităţii şi nu reprezintă o descoperire postmodernă, cum mai cred unii teoreticieni. Postmodernismul nu face altceva decât să ducă aceste trăsături la ultimele lor consecinţe.

Prin urmare, de câte ori se spune despre unii poeţi europeni că ei au fost influenţaţi de poezia engleză şi americană e posibil să se facă o afirmaţie grăbită. Nu de influenţe la nivelul conţinutului şi temelor este vorba, ci de o modificare a punctului de vedere asupra poeziei, care nu mai este, prin niciun element al său, acela impus de simbolism, expresionism şi suprarealism. Faptul că această viziune analitică, empirică, democratică şi non-simbolică e mai proprie unei anumite limbi nu conduce în mod necesar, în zona de contact dintre culturi, la fenomene de mimetism şi epigonism.

Ar trebui să luăm în considerare şi faptul că poate tocmai ultimele 5-6 decenii ale secolului trecut sunt simptomatice pentru o schimbare a viziunii noastre despre om şi lume, proces încă în curs, ale cărui limite şi scopuri nu sunt încă foarte clare. Ne aflăm în interiorul acestei mişcări şi nu putem face abstracţie de ea, nu ne putem sustrage fluxului ei. Orice pretenţie de opinie obiectivă asupra a ceea ce se întâmplă e obiectivă doar pe jumătate, pentru că nu putem gândi ceea ce se întâmplă cu lumea noastră în mişcare decât aflându-ne noi înşine în mers.

Trebuie oare să numim această metamorfoză generalizată *postmodernism*? Nu noi vom fi aceia care vom impune viitorului eticheta a ceea ce se petrece acum. Mulţi poeţi ai celei de-a doua jumătăţi a secolului al XIX-lea s-au considerat „decadenţi”. Astăzi, pentru noi, ei sunt nişte simbolişti, deşi cuvântul „simbolism” are în continuare un sens destul de imprecis. În schimb, cuvântul „decadent” are deja o nuanţă peiorativă. El pare să fi ieşit din sfera faptelor estetice. Noţiunea de *modernism* e şi ea o noţiune instituită *post factum*, din perspectiva istoricizării unor tendinţe ce s-au dovedit în timp subsumabile unor principii unitare.

Această nouă mişcare de regenerare a poeziei şi a valorilor pe care omul le acordă lumii şi propriei sale individualităţi vine de peste Ocean. Principiile ei de bază au fost, totuşi, schiţate în Anglia începutului de secol XIX, prin Wordsworth. Putem folosi aici teoria mutaţiei valorilor estetice a lui Lovinescu, ţinând însă seama de faptul că există culturi care îşi pun definitiv amprenta pe imaginea unei mişcări sau a alteia. Clasicismul e grecesc, manierismul e italian, barocul e spaniol, romantismul e german, realismul e rusesc, simbolismul e francez şi aşa mai departe.

Generalizările acestea nu ne pot în ultimă instanţă servi la nimic. Postmodernismul, fie el înţeles şi ca una dintre feţele modernităţii[410], nu este astăzi american, aşa cum nu este nici italian sau spaniol. Dacă el există cu adevărat, atunci el caracterizează o întreagă lume globalizată, integrată în circuitul mondial de valori culturale.

V. Cele cinci dimensiuni

1. Actul de lectur**ă ş**i premisele lui

CONTACTUL LEXICO-GRAMATICAL. Lectura unei poezii este înainte de toate o experienţă a lizibilităţii. Stabilirea contactului cu textul pe care îl avem în faţă este o operaţie hotărâtoare, căreia în concretul actului de a citi nu i se acordă întotdeauna atenţia cuvenită. Faptul acesta se explică – paradoxal – tocmai prin ideea că poezia este un alt fel de limbaj decât limbajul obişnuit şi că, prin urmare, ea obligă la o lectură diferită de lectura obişnuită.

De unde reacţia spontană a unei lecturi grave, suspicioase, exigente, „de nivel înalt”, pe care orice text poetic pare să o impună de la sine. Nu e, totuşi, prea mult? Poezia nu are, şi ea, o gramatică şi un lexic, ca oricare alt text, şi nu de aici trebuie, în fond, să pornim? Iar contactul cu acest text nu înseamnă de la bun început o reacţie: plăcere, interes, stupoare, iritare, opacitate, curiozitate etc., ceva din toate acestea?

---

[410] Cf. Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii*, Editura Univers, Bucureşti, 1996.

Poezia nu se citeşte ca un ziar sau ca un *policier*, toată lumea ştie acest lucru. Şi totuşi, orice primă lectură a unui text poetic, fie ea oricât de rapidă şi deformatoare, prin grabă şi neadecvare, este în multe privințe edificatoare. Ea ne spune foarte multe adevăruri despre ceea ce citim. Unele observații pe care le facem nici nu sunt întotdeauna conştientizate, pentru că citind, noi suntem prizonierii spațiului verbal pe care îl parcurgem. Retroactiv ne putem da însă seama de existența lor. Orice poezie ne impune prin simpla ei evidență de limbaj organizat determinările implacabile ale propriului discurs.

Pierre Macherey, autorul volumului *Pour une théorie de la production littéraire* (1966), arată că actul lecturii înseamnă supunerea celui care citeşte la nişte constrângeri specifice, implacabile:

> Discursul operei, prin linearitatea sa obstinată, instituie o anumită formă de necesitate: el avansează, se dezvoltă, ineluctabil, în cadrul pe care i-l dau propriile sale limite. Această linie nu este fragilă decât în aparență: nimic nu permite ca ea să fie întreruptă, schimbată [...]. Textul e instalat sistematic în limitarea sa: nu poți să faci nimic pentru a-l scoate din el însuşi sau pentru a-l confrunta cu el însuşi în căutarea unei adevărate consistențe[411].

Există, prin urmare, acest nivel instantaneu al lecturii, la care explicația şi interpretarea nu au încă ce căuta. Ca orice alt tip de comunicare verbală, poezia este concretizarea unui limbaj cu o anume semantică având efecte imediate în planul receptării. Citim o poezie şi putem spune numaidecât dacă ea ne respinge sau ne atrage, dacă ea ne are în vedere pe noi, cititorii, în mod direct sau ne întâmpină încă de la primele ei rânduri prin distanță şi răceală. Vocabularul, sintaxa, procedeele poeziei sunt mai transparente sau mai obscure. Opacitatea pare uneori totală. Citind, ni se pare că putem descifra textul pe care îl

---

[411] Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, FranÇois Maspero, Paris, 1974, p. 119.

avem în față imediat, fără nicio dificultate, sau abia după o vreme, după câteva lecturi reluate concentric. Descoperim astfel că poezia pe care o avem în față e simplă sau complicată, scrisă într-o gramatică normală şi într-o limbă apropiată de cea vorbită sau, dimpotrivă, într-un „jargon" ce se lasă greu tradus. De multe ori traducerea aceasta se dovedeşte imposibilă.

Orice lectură îşi impune gradul ei de implacabil. Actul de lectură e acela care ne determină şi, în ultimă instanță, ne construieşte ca cititori. Însă totul porneşte de la acest prim cerc, al lizibilității lexico-gramaticale. Toate celelalte condiționări sunt efectele lui. Într-o carte intitulată *Retorica lecturii*, Michel Charles vorbeşte despre faptul că lectura îl poate constrânge sau îl poate lăsa liber pe cititor, despre „textul care îşi *comandă* lectura", despre lectură ca „parte a textului *înscrisă* în text"[412]. Toate acestea înseamnă lizibilitate, adecvare impusă, conştiința faptului că textul poetic trebuie privit, ca orice obiect exterior, potrivit alcătuirii sale particulare.

ACTUALITATE LINGVISTICĂ ŞI EXPRESIVITATE INVOLUNTARĂ. Orice lectură a oricărei poezii oferă informații imediate şi despre contextul istorico-lingvistic în care ea se înscrie. Nu trebuie să fii un cititor profesionist pentru a-ți da seama dacă limba în care e scris un text poetic aparține timpului tău sau nu. Actualitatea sau inactualitatea unei poezii se fac simțite imediat, indiferent de caracterul reflexiv (opac) sau tranzitiv (direct) al limbajului în care ea e scrisă. Într-o bună măsură, poezia îşi dezvăluie natura, scopul şi funcțiile încă de la nivelul său „epidermic", pur enunțiativ sau pur mimetic. Prima impresie de lectură este întotdeauna echivalentă cu un prim set de intuiții hermeneutice[413], poate cele mai

---

[412] Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Éditions du Seuil, Paris, 1977, p. 9.

[413] În volumul *Semiotics of Poetry* (Methuen, London, 1980) Michael Riffaterre consideră că poezia este o structură verbală care-şi generează sensul, un mod „oblic" de a exprima conceptele. Ea spune întotdeauna ceva pentru a semnifica altceva. Sensul unei poezii e rezultatul unei dialectici desfăşurate între text şi cititor. Pentru a descifra textul pe care îl are în față şi pentru a înțelege că acesta este o poezie şi nu altceva, cititorul are nevoie de o dublă lectură. Prima este *euristică*, şi ea constă în sesizarea sensului lingvistic al textului,

consistente dintre toate. Pătrunderea ulterioară spre adâncimile textului este, de fapt, o rafinare progresivă a acestor impresii inițiale, nemijlocite.

Putem încerca să citim poezia ca pe oricare alt mesaj, ca pe oricare altă informație, fără să ținem seama de convenția spațiului în care ne aflăm, şi tot acolo vom ajunge: din ansamblul lingvistic pe care îl avem în față vom înțelege ceva sau chiar foarte mult sau nu vom înțelege decât foarte puțin sau chiar nimic. Două exemple, luate absolut la întâmplare, care pot fi supuse acestei probe a primului contact: poezia *Boemă* (analizată într-un capitol anterior) a lui Bacovia şi poezia *Joc secund* a lui Ion Barbu.

Prima pare mult prea uşor de înțeles, inducând în acelaşi timp suspiciunea că ea n-ar fi tocmai o poezie, ci farsa unui prozator plictisit de liniaritatea compactă a propriului discurs. Cea de-a doua provoacă un alt tip de perplexitate: ea vorbeşte despre o realitate imposibil de înțeles, deşi într-un limbaj de o muzicalitate seducătoare. Ce se ascunde aici? În cazul poeziei lui Ion Barbu cititorul se simte în acelaşi timp atras (la nivel muzical) şi respins (la nivel noțional) de ceea ce citeşte. El se află în fața unei secvențe lingvistice ce pare să sfideze nu doar înțelegerea, ci şi gramatica. Şi totuşi, în ciuda faptului că nu înțelege de la bun început poezia, cititorul simte că limbajul ei nu-i e cu totul străin. Şi el poate folosi în anumite contexte aceleaşi cuvinte, aceleaşi structuri morfo-sintactice care aparțin unui prezent cultural resimțit ca atare.

Oricât am dori să credem altceva, poezia e legată implacabil de contingența istorică a limbajului. Strict lingvistic vorbind, poezia se raportează la standardul comunicațional al lumii sale, pe care poate să-l refuze, să-l submineze, să-l transforme, să-l confirme şi să-l prelungească în propriul ei spațiu de existență, dar pe care nu poate niciodată să-l

---

cu ipoteza că textul poate avea o valoare referențială, mimetică. Cea de-a doua lectură e *hermeneutică*, şi ea conduce tocmai la descoperirea faptului că, prin lexic, gramatică, prozodie şi eufonie, poezia alterează orice reprezentare mimetică a realității, creându-şi propriul ei sens, numit de Riffaterre *semnificanță* (significance). Rezultă de aici că orice poezie, oricât ar fi ea de simplă, necesită această a doua lectură care o „corectează" pe prima prin valorificarea competenței literare a celui care citeşte. Cred însă că nu trebuie să confundăm *mimesis*-ul cu tranzitivitatea. Poezia poate fi în acelaşi timp şi nonmimetică şi tranzitivă. Am arătat deja că sensul referențial şi sensul denotativ sau tranzitiv ale unui enunț nu pot fi confundate.

ocolească. Chiar şi atunci când urmăreşte să inventeze o limbă poetică cu totul nouă şi paralelă lumii obişnuite, poetul va porni de la o conştiinţă lingvistică determinată de momentul în care trăieşte. Poezia aparţine timpului său şi atunci când ea depăşeşte ideologiile specifice ale contextului în care se naşte şi se doreşte programatic paseistă, „anacronică”. Poetul poate să scrie sau nu pe înțelesul cititorilor săi imediați, dar opera sa va exprima oricum o mentalitate comunitară cu privire la gramatica, vocabularul, posibilitățile şi limitele expresive ale limbii de care el se foloseşte.

Ca să revenim: lizibilitatea este o problemă a lui „aici şi acum”. Trecerea timpului face întotdeauna din textul poetic realizat cândva o problemă a lui „atunci şi acolo”. De aceea, orice înțeles acordat unei poezii care nu mai aparţine timpului nostru este, mai mult decât în alte situații, o deformare, probabil o deformare iremediabilă ce poate fi teoretizată ca atare în tehnicile lecturii.

Există, de pildă, chiar în spațiul românesc, o foarte interesantă teorie, aparținându-i lui Eugen Negrici, a *expresivității involuntare*[414] care susține, cu argumente deloc fragile, ideea că orice text inclus deja într-o istorie a discursului suferă iremediabile deformări „stilistice” la nivelul percepţiei, modificându-şi sensurile iniţiale. În viziunea lui Eugen Negrici această „deformare” e înțeleasă pozitiv, în sensul că expresivitatea unui limbaj sporeşte în timp prin opacizarea nivelului său referenţial (literal). Cum orice opacitate lingvistică are virtuți poetice, diacronia lecturii poate face ca un text să devină mai poetic decât este el în realitate şi chiar să transforme non-poeticul în poetic.

Ceea ce i se poate reproşa acestei teorii e faptul că ea vede în opacitate, ambiguitate, sugestie şi opulență semantică nişte trăsături invariabile şi ireversibile ale literarului şi ale poeticului. Or, cum s-a putut vedea până acum, din capitolele anterioare, acest punct de vedere e discutabil, pentru

---

[414] Eugen Negrici, *Expresivitatea involuntară*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977. Pentru motivarea teoretică a demersului autorului, vezi pp. 5-38.

că el scoate încă o dată din joc cazul poeziei tranzitive, al acelor texte poetice bazate pe procedee aflate la gradul zero al expresivității.

EXTERIORITATEA LECTURII. Ce ne mai poate spune acest prim contact rapid cu o poezie? Cititorul ştie că poezia nu este un limbaj al nimănui. Indiferent de gratuitatea sau utilitatea sa, textul poetic are un scop şi acest scop poate fi intuit înaintea oricărei analize. Prin reliefurile limbajului şi prin tonalitatea sa generală, o poezie ne poate arăta imediat dacă preocuparea poetului a fost lumea sau propriul eu, relația dintre lume şi propriul eu, adevărul, frumusețea, limbajul pur şi simplu, jocul cu formele şi motivele literare (prin parodie şi pastişă) sau educația, instruirea, moralizarea celui care citeşte, satirizarea unor stări de lucruri, glorificarea lor etc. etc. Putem astfel să înțelegem dacă poetul a urmărit să facă din textul său un mijloc de cunoaştere sensibilă, o formă didactică, satirică sau chiar propagandistică, un obiect estetic autonom, o replică, o construcție mimetică, ceva care să sugereze muzica (vezi simbolismul) sau spațiul plastic. Şi n-am enumerat aici toate posibilitățile şi scopurile actului poetic.

Pe de altă parte, nici riscurile de a absolutiza dimensiunile „euristice" ale acestui prim contact cu textul poetic nu trebuie scăpate din vedere. Observațiile emise aici nu îl privesc atât pe cititorul specializat care este criticul literar, cât pe cititorul comun, normal alfabetizat, deținător al unei minime culturi poetice achiziționate în şcoală. Mi se pare că tocmai el este acela care, înainte de a se emoționa sau înțelege, deține o clară conştiință a faptului că textul pe care îl are în față este un obiect ce trebuie citit. Cititorul e un destinatar de mesaje şi înainte de a ajunge la natura mesajului el se confruntă cu o formă lingvistică. Orice lectură începe cu o situare în afara a ceea ce citeşti şi cu conştiința faptului că această situare externă nu este negociabilă.

Intrarea în spațiul poeziei e condiționată de intrarea în spațiul textului. Criticii şi teoreticienii uită uneori acest lucru şi se lasă în voia propriilor prejudecăți. Ei ştiu că poezia e altceva decât limbajul obişnuit şi pornesc în aventura lor explicativă sau analitică direct de la acest „altceva".

Exterioritatea şi „inocenţa” celui care citeşte sunt astfel anulate din start şi nu în beneficiul actului hermeneutic. Exemplele pe care le putem aduce în discuţie sunt flagrante.

Deşi animată de cele mai bune intenţii ale mulării pe o interioritate onto-textuală originară, reconstituită în detaliile ei cele mai subtile, critica *de identificare* reprezintă ea însăşi un demers condiţionat din afară. Singura lui îndreptăţire e credinţa interpretului în posibilitatea unei apercepţii genuine a operei, prin străbaterea textului spre zonele matriciale ale creaţiei, într-o relaţie de la eu la eu. Dar este această credinţă mai mult decât o mistificare conştientă? Cel care citeşte nu poate nici să scrie, nici să simtă, nici să gândească în locul celui care creează, ci cel mult să-i imite gesturile, să refacă într-un discurs secund nişte motivaţii mai mult bănuite. Critica de identificare conduce la o mistică a substraturilor psihice şi tematice ale textului, prin definiţie neverificabilă, de tipul *imitatio Christi.* Într-un astfel de demers, tot ceea ce rămâne cu adevărat palpabil în textul critic sunt frumuseţea şi subtilitatea unei scriituri sau a unei argumentaţii speculative, dar nu e asta, totuşi, prea puţin?

Poziţia criticii *imanentiste* e, pe de altă parte, paradoxală. Ea nu vrea să aibă în vedere decât textul şi mecanismele sale de funcţionare, dar ştie că textul poate fi luat în posesie doar printr-un act de lectură exterior. Ignorând condiţionările acestui act, ea construieşte o interioritate ipotetică a operei, pe care o tratează ca pe o interioritate reală, reuşind – e adevărat – să dea senzaţia că se află mereu înăuntru, în adevărul obiectiv al textului, pe care îl poate restitui într-o structură definitivă.

Aşa cum arată Pierre Macherey, această critică porneşte de la câteva prejudecăţi, fără de care ea n-ar putea funcţiona:

> ...în operă e reţinut un sens care trebuie eliberat; opera în litera sa e masca, elocventă şi înşelătoare, cu care e împodobit acest sens; a cunoaşte opera înseamnă a te ridica la acest sens esenţial şi unic[415].

---

[415] Pierre Macherey, *op. cit.*, p. 94.

Ce rezultă de aici e ideea că „între obiect (opera literară) şi cunoaşterea sa (discursul critic) nu există nicio altă distanţă decât aceea care separă puterea de act, sensul de manifestarea sa”[416], ceea ce conduce mai departe la convingerea că analiza critică e deja conţinută în operă.

Ştim că descoperirile acestei voite limitări la imanenţă sunt astăzi bunuri teoretice curente. Dar aceste bunuri (noţiuni, concepte, categorii) sunt în realitate nişte false bunuri, nişte convenţii acceptate de nevoie. Nu trebuie să ne facem iluzii. Obiectivitatea criticii imanentiste e o obiectivitate plauzibilă, dar oricând discutabilă, dovadă nenumăratele modele de organizare a textului aflate astăzi în circulaţie şi care sunt periodic regândite, nuanţate, redefinite.

Alte orientări critice refuză cu scepticism ideea accederii la natura intimă a operei şi-şi limitează observaţiile doar la perspectiva recepţiei, a codurilor culturale, a orizontului de aşteptare al cititorului. Este aceasta o poziţie resemnată? Este ea pur şi simplu o poziţie realistă? Condiţia exterioară a celui care citeşte rămâne, în ciuda oricărei încercări de a o ignora, implacabilă. Ea ţine de ecuaţia simplă a lecturii. Nu ne putem însă limita numai la acest prim cerc al relaţiei cu opera. A recepta înseamnă şi a recrea. Dar libertatea celui care citeşte e una limitată. Cititorul mai întâi primeşte şi apoi dă, el mai întâi acceptă şi apoi impune. El dă operei un sens, îi impune o coerenţă, aduce cu sine o interpretare. Mai departe, suntem însă obligaţi să recunoaştem că orice interpretare e o reducţie. Cel care citeşte e sclavul propriilor sale gusturi şi idiosincrazii, prizonierul unei metode de lectură, al unui tip de educaţie etc.

UN POSIBIL MODEL PENTAGONAL. Nu există nimic încurajator în situaţia descrisă mai sus. Chiar şi aşa stând lucrurile, mi se pare că este cu putinţă să privim poezia dintr-o perspectivă complexă care să nu dea dreptate nici uneia din atitudinile amintite mai sus, dar care să aibă

---

[416] *Ibidem*, p. 95.

neslăbit în vedere cinci constante ale textului: raportul lui cu cel care scrie, cu realitatea, cu limbajul, cu sine însuşi (discursul ca atare, ţinând seama de înscrierea acestui discurs într-o istorie a formelor) şi cu cel care citeşte. Ideal ar fi să poţi înainta spre continentul poeziei din toate cele cinci direcţii deodată. Sau, în orice caz, să urmăreşti un tip de coerenţă care să nu ignore niciuna dintre aceste dimensiuni. Ipoteza de la care se poate pleca e aceea că aceste dimensiuni nu sunt disjuncte şi nici contradictorii, şi că ele se dublează reciproc în procesul de constituire a funcţiei finale a textului poetic.

Această funcţie poate fi şi ea sesizată încă de la prima lectură, căci deschiderile sau închiderile unui text, formele sale lexical-gramaticale mai complicate sau mai accesibile, sunt expresia unor scopuri estetice bine determinate. Schimbarea funcţiei textului poetic pare să fie cuvântul de ordine al poeticilor moderne şi această voinţă de schimbare se manifestă întotdeauna spectaculos. Cine cunoaşte cât de cât curentele de avangardă nu are cum să se înşele asupra scopurilor urmărite de un poem futurist, suprarealist sau expresionist. Complicaţiile apar atunci când ne confruntăm cu unele texte care n-au fost gândite de la bun început în regim estetic, dar pe care noi suntem astăzi înclinaţi să le citim ca pe oricare alt text literar.

SURSE DE EROARE. Iată doar câteva întrebări şi observaţii posibile în legătură cu unele texte încadrate astăzi în spaţiul literaturii ca atare: la ce au folosit la vremea lor *Iliada* şi *Odiseea*? La delectarea ascultătorilor, la transmiterea de cunoştinţe despre lume şi viaţă, la conservarea unui panteon mitologic, la stârnirea sentimentelor eroice sau la menţinerea coeziunii social-politice a lumii greceşti? Poezia lui San Juan de la Cruz a avut la origine o funcţie strict religioasă. Astăzi acest mare poet creştin poate fi citit pur şi simplu ca un poet liric de orientare mistică. *Epopeea lui Ghilgameş* este un text iniţiatic cu valoare ritualică, dar el face în acelaşi timp parte dintre marile capodopere ale literaturii universale studiate în şcoală. Fragmentele presocraticilor pot intra în sumarul unei antologii de lirică greacă veche, dar asta nu înseamnă o deformare a funcţiei lor? Sau

altă situație: poezia manieristă e astăzi o poezie dificilă, obscură, deloc uşor de înțeles. Dar asta pentru că vocabularul ei alegoric şi codul ei rațional nu mai funcționează pentru noi. Citind-o ca pe o poezie suprarealistă, cum s-a şi propus, suntem cu totul în afară de rostul ei inițial, care nu se deosebea prea mult de cel al unei ghicitori sau al unei şarade. Şi mai departe: Poate fi înțeleasă poezia satirică în afara contextului care a produs-o? Un descântec e un text popular care permite o lectură estetică la fel de dezinvoltă ca şi în cazul doinelor şi baladelor? Ce sunt *kenningarele* islandeze, poezii sau moduri de a vorbi afectat, într-un jargon de cultură aristocratică, specific unei anumite societăți?

N-am recurs întâmplător la aceste exemple. Ele arată că prima lectură a unei poezii ne poate de multe ori înşela. Transparența sau opacitatea mesajului sunt uneori rezultatul adecvării poeziei la nişte scopuri exterioare naturii sale. Alteori putem descoperi fenomenul de absorbție în spațiul literaturii a unor texte care la origine aveau alte funcții. Texte care în afara literaturii nu sunt nici obscure nici opace, pentru că ele funcționează în contextul unor condiționări care fac din obscuritate sau opacitate starea normală a existenței lor, par astfel de îndată ce încercăm să le citim ca poezie. O ghicitoare e un text aparent neutilitar în care metaforele, comparațiile, metonimiile, hiperbolele nu au o valoare în sine. Ele formează un rebus şi-l obligă pe interpret la un efort de imaginație analogică cu scop referențial. Ghicitorile au în vedere realul, nu imaginarul. Dar dacă un poet ar avea într-o zi inspirația să facă un colaj de ghicitori sau de imagini figurate extrase din aceste scurte texte, pe care să ni le ofere drept poezie?

Sigur că astfel de lucruri s-au şi făcut. Ba chiar s-a mers şi mai departe. Dadaiştii şi André Breton ne-au arătat cât mister pot ascunde unele sintagme decupate din titlurile ziarelor. Dar misterul acesta e un produs al hazardului şi el exprimă un aleatorism ce urmăreşte compatibilizarea unor lucruri în mod normal incompatibile. Ne aflăm astfel în fața unui nou tip de expresivitate metaforică, bazată pe conflict semantic. Dar reutilizarea unor texte cu o altă destinație se poate face şi în alt fel, cu alte scopuri. Austriacul Peter Handke construieşte secvențe poetice din enunțuri

jurnalistice nesegmentate, deşi de o incongruenţă logică studiată. Eul poetic e aici absent. Poetul n-are nimic de spus despre sine, el este subiectul unei munci de selecţie şi montaj. Care e motivaţia unui atare demers? Fiind rezultatul unei depersonalizări a subiectului, poezia devine un indiciu al faptului că într-o lume agresiv informaţională oamenii ajung să nu mai dispună de propriul lor discurs.

POEZIE FĂRĂ ONTOLOGIE? Şi totuşi, dacă există ziare, ce rost are să compui o poezie cu informaţii disparate scoase din cuprinsul lor? Ce motivează, de pildă, existenţa poemului *Fapte* al lui Gary Snyder reprodus într-un capitol anterior? Nimic altceva decât marea cantitate de informaţie jurnalistică şi mediatică ce se acumulează zilnic în viaţa şi conştiinţa noastră. Dar funcţia poemului mai înainte amintit nu e nici politică, nici didactică. În ultimă instanţă ea e o funcţie estetică. Poemul nu urmăreşte să ne informeze, ci să ne arate că subiectul uman nu poate ignora o realitate exterioară agresivă informaţional, care-l anulează. Nici cel care scrie, nici cel care citeşte nu se mai pot regăsi în acest limbaj. Realitatea procentuală şi cantitativă pe care o prezintă poemul lui Gary Snyder e o realitate economică, nu ontologică. Poetul e obligat să ţină seama de nişte adevăruri statistice, pe care, transformându-le în poezie, le ironizează, fără a putea însă şi să le dezamorseze. În societatea de consum individul e confruntat cu o lume în care viaţa sa particulară, condiţia sa de fiinţă unică, având un nume şi o identitate, nu mai pot fi problematizate[417].

---

[417] Cf. George Steiner, *Cuvântul împotriva obiectului*, în *După Babel. Aspecte ale limbii şi traducerii*, traducere de Valentin Negoiţă şi Ştefan Avădanei, Editura Univers, Bucureşti, 1983, p. 218: „Un raţionalism difuz, influenţa nivelatoare a mass-mediei, monocromia crescândă a mediului tehnologic presează asupra componentelor personale ale limbajului. [...] Efectele asupra stabilităţii vitale a structurii limbajului, asupra verticalităţii complexe care leagă subconştientul şi intimităţile principale ale limbii de suprafaţa publică pot fi grave. Lipseşte elementul de stabilitate. Cu greu poate fi găsită o fiinţă omenească care să nu fi fost exasperată la un moment dat, de «publicitatea» limbii, care să nu fi resimţit o stinghereală aproape fizică faţă de nepotrivirea dintre singularitatea, noutatea propriilor emoţii şi sistemul uzat de cuvinte. Este aproape intolerabil faptul că nevoile, afecţiunile, animozităţile, introspecţiile pe care le simţim totalmente ale noastre, care modelează conştiinţa identităţii noastre şi cea despre lume trebuie să fie exprimate – chiar şi, ceea ce este cel mai absurd, când vorbim cu noi înşine – în limbajul comun”.

Să revenim însă la premisele acestei discuţii, pentru că acum avem la dispoziţie datele unor ultime observaţii finale. Când am vorbit despre faptul că orice lectură a unei poezii e o experienţă a lizibilităţii, am avut înainte de toate în vedere închiderile sau deschiderile textului faţă de cel care citeşte. Am arătat că poezia îl poate respinge sau atrage pe cititor tocmai prin aspectul său literal imediat. Ambele aceste posibilităţi trebuie să fie gândite ca nişte raporturi cu individualitatea. Cititorul e o conştiinţă individuală care ştie că poezia e un spaţiu al individualului, un text al eului, fie eul acesta subiectiv sau obiectiv, metafizic sau realist, autentic sau dedublat etc.

Există însă şi poezii din care eul lipseşte, din care subiectul uman este exclus. Cum poate fi sesizat acest fapt? O poezie „obiectivistă" este o poezie a privirii cuiva, chiar dacă privirea aceasta e rece, distantă, impersonală. Simpla înregistrare a unui obiect sau a unui peisaj implică un demers onto-gnoseologic. Eul poetic n-a dispărut, el doar s-a ascuns înapoia acestei priviri. La fel, am putea spune că înapoia poemului *Fapte* se ascunde un subiect uman care a selectat şi montat într-un text câteva informaţii jurnalistice semnificative. În poemul lui Gary Snyder realitatea subiectului uman a fost suspendată. Omul nu mai poate stabili nicio relaţie cu „faptele", în cifrele şi procentele statistice prezentate nu se regăseşte nimic din existenţa sa de om care simte şi gândeşte.

Nici problema cititorului nu este alta. Ca poezie, textul acesta nu are de ce să i se adreseze, de ce să-l atragă. Dacă poemul ar avea un caracter didactic sau propagandistic ar fi altceva. Însă aici cititorul însuşi se vede anulat. Poezia pe care o are în faţă conţine un limbaj care nu-l priveşte pe el ca unicitate individuală, ci ca om-masă. În lumea omului-masă limbajul cifrelor a devenit mai puternic decât omul, statistica a devenit mai importantă decât viaţa.

În alte situaţii (vezi poezia lui Helmut Heissenbüttel) gramatica e totul. Mai importante decât mecanismele vieţii psihice sau ale vieţii sociale se pot dovedi mecanismele limbii, resorturile morfo-sintactice ale exprimării.

Există, deci, şi o poezie a limbajului, în care subiectul uman (cel care scrie) nu mai este posibil decât ca dispecer şi controlor de calitate al

acestui limbaj sau ca actor care interpretează o dramă a comunicării pe o scenă din care „decorul” realităţii lipseşte. Drama aceasta poate fi una a formelor, motivelor, structurilor poeziei, ceea ce introduce în discuţie şi o componentă ludică. E nevoie, prin urmare, să vorbim şi despre o poezie a experimentelor în limbaj şi a jocului cu limbajul, despre o poezie *ludică*, *lingvistică*, *semiotică* etc.

Ţinând seama de toate acestea, în legătură cu lizibilitatea trebuie să introducem o nuanţă în plus. Nu numai că o poezie ne poate respinge sau atrage, ea ne poate şi ignora. Poezia lingvistică încetează a mai fi o poezie a individualităţii eului emiţător. Eul acesta devine cel mult o ficţiune gramaticală. Am încercat să arăt în paginile anterioare că cele două mari direcţii ale poeziei, reflexivitatea şi tranzitivitatea, nu sunt doar intenţii ale limbajului, ci şi ale fiinţei. Pentru poezia lingvistică fiinţa nu (mai) există.

LIMBAJUL ŞI ATITUDINEA EXISTENŢIALĂ. Înainte de a schiţa dintr-o perspectivă comprimată şi fatalmente sumară problematica celor cinci dimensiuni ale poeziei, vreau să mai observ un singur lucru: dacă poezia e un domeniu al individualului (al unor dimensiuni ale eului pe care fâlosofia nu le poate surprinde şi examina decât în rare cazuri), atunci toată specificitatea ei îşi are cauzele într-o onto-gnoseologie *sui generis.*

În ultimă instanţă, chestiunea limbajului poetic se poate dovedi o chestiune secundară, adică reflexul verbal al unei atitudini existenţiale, individuale. De aici trebuie să începem, de la eul poetic, de la problema individualităţii.

2. Eul poetic

DESCOPERIREA INDIVIDUALITĂŢII. Individualitatea este o descoperire a lumii moderne, postrenascentiste. În poezie ea e strâns legată de depăşirea multisecularului model mimetic moştenit de la Aristotel şi de impunerea, spre sfârşitul secolului al XVIII-lea, a genului liric ca gen fundamental, un gen având-şi formele, valorile şi trăsăturile sale particulare, ce vor favoriza în timp un pronunţat proces de autonomizare.

Constituirea esteticii ca domeniu specific al cercetării (celebrul tratat al lui Baumgarten, *Estetica,* apare la 1750) şi recunoaşterea percepţiei ca o

componentă umană de acelaşi calibru gnoseologic ca şi raţiunea vor aduce, de asemenea, în discuţie ideea de individ şi subiectivitate.

Construcţia conceptului de individualitate începe cu Leibniz şi Descartes, Montaigne şi Pascal. Ea dobândeşte consistenţă în filosofia lui Kant şi în scrierile secolului al XVIII-lea, care este secolul empiriştilor englezi (Locke şi Hume), al fiziologiştilor iluminişti (Condillac şi La Métrie) şi al ereticului Jean-Jacques Rousseau, deci al ideii de „om natural” (*Émile ou l'éducation,* 1762), al contractului social (*Du Contract social ou Principes du droit politique,* 1762) şi al reveriei preromantice (*Les Réveries du promeneur solitaire,* 1782). Mai departe, secolul al XIX-lea reprezintă un punct terminus în cristalizarea ideii de individualitate.

Urmează nihilismul lui Nietzsche şi toate metamorfozele moderne ale conştiinţei unei individualităţi sfărâmate, descentrate. În toată această perioadă (secolele XVII-XIX) literatura se înscrie şi ea în efortul de a da un contur şi de a defini această nouă dimensiune umană. Acum romanul se impune ca gen dominant şi el are în vedere studiul potenţialităţilor individului social. Marii romantici germani şi englezi descoperă individualitatea interioară, puterile imaginative ale spiritului. Senzaţia de libertate pe care o aduce cu sine această descoperire este atât de violentă, că toate avatarurile poeziei postromantice – ale celei de tip reflexiv cu precădere – îşi găsesc de fiecare dată explicaţia în încercarea obstinată de a da individualităţii un nou chip, o altă coerenţă, o motivaţie, un scop.

Şi de data aceasta chestiunea trebuie înţeleasă în toată complexitatea ei. Iată ce spune un istoric modern al ideilor, francezul Luc Ferry:

> ...istoria modernităţii nu este numai (chiar dacă este şi aceasta) istoria *declinului* tradiţiilor, ci şi, înainte de toate, *în mod pozitiv*, istoria multiplelor faţete ale subiectivităţii, adică *istoria constituirii singurului fundament de la care se va pleca de acum înainte*, volens nolens, *în*

abordarea şi uneori rezolvarea periculoasei chestiuni a limitelor ce trebuie impuse puterilor omului asupra omului[418].

Dar tot individualitatea e aceea care se află şi la originea discuțiilor despre puterile omului asupra limitelor limbajului, ale vieții psihice, ale percepției şi ale intelecției. Individualitatea se află la originea crizei noțiunilor de literatură şi poezie, ea a condus la prăbuşirea edificiului versului tradițional şi la apariția versului liber, la punerea sub semnul întrebării a ideilor de „eu", „structură" şi „centru" în orice tip de discurs, la nihilismul unor curente de avangardă şi la trecerea gândirii estetico-filosofice într-un nou stadiu al său, cel actual, pe care mulți specialişti îl numesc „postmodernism".

Nu stă în intenția acestei cercetări să urmărească în detaliu condițiile care au făcut posibilă şi necesară, în plină perioadă iluministă, instituirea acestei paradigme a individualității. Problema pe care o examinez aici nu este decât în mod secundar una istorică, ea având în primul rând în vedere formele specifice ale individualității în manifestările lor din câmpul poeziei. Mă interesează să evidențiez câteva constante ale exprimării individualității în poezia de tip reflexiv şi tranzitiv, nescăpând din vedere nici efectele pe care le provoacă, începând cu mişcările de avangardă ale primelor decenii ale secolului XX, incompatibilitatea şi, mai apoi, conflictul dintre subiectivitate şi limbaj în poezia lingvistică, ludică şi experimentală.

INDIVIDUALITATE, SUBIECTIVITATE, LIMBAJ. Premisele acesei discuții există deja în cercetarea de față. Într-unul din capitolele anterioare, examinând modelul poeziei moderne propus de Carlos Bousoño, am arătat că în creația poetică modernă nu poate fi vorba doar despre intenția de a comunica conținuturi psihice ireductibile (demers specific poeziei reflexive), ci şi de dorința şi voința de a surprinde ceea ce în ființa umană alcătuieşte baza comună a individualității.

---

[418] Luc Ferry, *Homo aestheticus*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1997, p. 13.

Nu cred că în această discuție putem pune semnul echivalenței între individualitate şi subiectivitate, aşa cum face, nu odată, Luc Ferry în cartea sa, mai înainte citată. Subiectivitatea e unul dintre atributele individualității, în opoziție cu obiectivitatea sau generalitatea, care şi ele caracterizează în egală măsură omul ca ființă generică[419]. Dincolo de aceasta, o întrebare perfect îndreptățită e dacă în cazul poeziei dadaiste, al futurismului, cu poetica sa a cuvintelor în libertate, sau al mişcărilor de neoavangardă din Europa anilor '60 (*I Novissimi* în Italia, *Tel Quel* în Franța etc.) noțiunea de individualitate îşi mai păstrează pertinența. A vorbi, în ce priveşte dadaismul, despre un *eu aleatoriu*, aşa cum face Alexandru Muşina în cartea sa *Paradigma poeziei moderne*[420], mi se pare de-a dreptul riscant.

Trebuie să recunoaştem că există o mare diferență între spargerea unității conştiinței individuale şi relevarea disjuncțiilor sale (vezi poezia lui Pound) sau anularea ei prin gesturi care nu mai urmăresc descoperirea unei ontologii, ci impunerea hazardului, absurdului şi incongruenței drept forțe ineluctabile ce guvernează actele eului şi fenomenalitatea existenței. Refuzul individualității monolitice şi respingerea ideii de realitate ordonabilă logic se pot manifesta în forme ontologice, într-o poetică negativă şi nihilistă (şi acesta e cazul poeziei lui Frank O'Hara), dar şi în forme pur lingvistice, prin contestarea gramaticii, a paradigmelor semantice pe care aceste forme – anticomunicative în esența lor – le conțin.

Toată problema e de a şti cum se poate ajunge la subiectul uman: pornind de la limbaj, rămânând în limbaj sau trecând prin limbaj. Poezia lingvistică implică postulatul că subiectul uman este doar o proiecție

---

[419] În *Teoria literaturii* (E.P.L.U., Bucureşti, 1967, p. 111) Wellek şi Warren disting două tipuri de individualitate: „tipul obiectiv şi tipul subiectiv: cei care, precum Keats şi T.S. Eliot, accentuează capacitatea negativă a poetului, orientarea lui spre lumea exterioară, ascunzându-şi personalitatea concretă, şi tipul opus care tinde să-şi etaleze personalitatea, doreşte să-şi facă autoportretul, să se mărturisească, să se exprime pe el însuşi". Problema 1-a preocupat şi pe Tudor Vianu care face deosebirea dintre *eul tipic* şi *eul personal*. Mai târziu, într-un alt context, în studiul *Atitudinea şi formele eului în lirica lui Eminescu*, cuprins în volumul *Figuri şi forme literare* (1946), „eul tipic" este numit *eu general*.

[420] Cf. Alexandru Muşina, *Paradigma poeziei moderne*, Editura Leka-Brâncuş, 1996, pp. 92-93.

fictivă, un simplu administrator de discursuri şi că natura sa e prin definiție incomprehensibilă şi indeterminabilă, ceea ce face inutilă orice ontologie. Limbajul rămâne astfel singurul spațiu al certitudinii, în care subiectul îşi semnalează prezența prin unele mărci morfologice, cum ar fi pronumele personal „eu", dar asta nu înseamnă că eul există cu adevărat şi că el reprezintă în realitate altceva decât o simplă „ficțiune gramaticală". Iată unul dintre adevărurile care stau la baza textelor pe care le scrie astăzi germanul Helmut Heissenbüttel.

Totuşi, atunci când în poezia modernă ajungem să vorbim despre un *homo logocentricus* care focalizează totul pe limbaj, aşa cum se întâmplă în poezia lui Mallarmé, Valéry sau Francis Ponge, nu avem în vedere o sporire a atenției creatorului în planul conştiinței lingvistice, în scopul construirii unui obiect estetic mai complex, mai autentic şi mai durabil, mai pur.

De aceea Hugo Friedrich vorbeşte în cazul lui Mallarmé despre o adevărată „ontologie lingvistică" obsedată de căutarea datelor impersonale ale eului. În poezia lingvistică sau în poezia ludică această obsesie nu apare. Aici nu mai asistăm la acea „dispariție elocutorie a poetului" visată de autorul lui *Igitur*, ci la simpla funcționare a unui limbaj autodirecționat, manifestat într-o sintagmatică a sensului lipsită atât de un „dincolo" cât şi de un „dincoace" simbolic sau referențial, confundându-se cu propria sa imanență.

PERICOLUL ABSOLUTIZĂRII. Un alt pericol care pândeşte încercarea de a descoperi nişte constante ale individualității în lumea modernă e acela al absolutizării unor momente ale reflecției filosofice şi teoretice. Dacă este adevărat că odată cu Nietzsche individualitatea se dovedeşte a fi o construcție atât de fragilă, încât simpla asertare a adevărului că „nu există fapte, ci numai interpretări"[421] conduce imediat la sfărâmarea unității ei şi a coerenței realului, nu trebuie să ne închipuim că de acum înainte orice

---

[421] *Apud* Luc Ferry, *op. cit.*, p. 198.

alt tip de reflecţie şi-a pierdut motivaţiile sau că orice alt demers întemeiat pe coerenţă şi motivare este exclus.

Mai ales în poezie – care pare prin definiţie un spaţiu al motivării – lucrurile nu pot să stea deloc aşa. În cadrul demersului nostru e important să înţelegem afirmaţiile cu adevărat capitale pe care le fac în legătură cu eul şi individualitatea Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Ezra Pound, Tristan Tzara, André Breton, Fernando Pessoa, T.S. Eliot, Kavafis, Montale, Ponge, Ungaretti, William Carlos Williams şi obiectiviştii americani ai anilor '30-'40, Charles Olson şi Frank O'Hara sau Wallace Stevens şi Odysseas Elitis. Importante pentru istoria poeziei moderne sunt afirmaţiile lor, care vin din interiorul unui câmp problematic specific. Dar nici referirile la filosofie, estetică, teoria artei şi a muzicii nu pot fi ocolite, câtă vreme acceptăm că manifestările umane, fie ele teoretice sau creatoare, se înscriu într-un spirit al timpului.

INDIVIDUALITATEA ROMANTICĂ. Revenind la obiectul imediat al acestei discuţii, este clar că marea problemă a începutului secolului al XIX-lea o constituie individualitatea, pentru că meditaţia asupra celui care spune „eu" în poezie începe acum prin opera marilor poeţi romantici. Eroarea care se face încă şi astăzi e aceea de a reduce individualitatea aproape exclusiv la manifestările ei subiective.

În felul acesta romantismul înseamnă Novalis, Coleridge, Nerval, Hçlderlin, Blake, ca promotori ai unei subiectivităţi fără limite, şi în mult mai mică măsură Wordsworth, cu obsesia sa a naturii umane generice. În definiţiile cele mai uzuale de care a avut parte romantismul se confundă cu particularul, exoticul, excepţionalul, straniul, fantasticul, misteriosul, ezotericul, absolutul, ca şi cum n-ar exista şi o componentă Biedermeier (cum o numeşte Virgil Nemoianu)[422] a mişcării, care nu reprezintă

---

[422] Cf. Virgil Nemoianu, *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier*, Harvard University Press, 1984. Pentru un rezumat al ideilor cărţii şi încercarea de a asimila romantismul românesc al perioadei paşoptiste cu romantismul Biedermeier, vezi Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1990, pp. 167-171 şi *passim*.

neapărat o vulgarizare a aspectelor sale subiective gândite în parametrii absolutului şi ai atemporalităţii. Romantismul e fascinat nu numai de transcendent, ci şi de contingent, nu numai de ilimitările fiinţei, ci şi de limitările ei.

O viziune interesantă asupra acestei situaţii apare în cartea lui John Bayley *Fascinaţia Romantismului*[423] care, deşi nu are în vedere în mod declarat problema individualităţii, arată cel puţin care sunt dilemele ei. Astfel, romantismul se confruntă cu imperativul descoperirii şi descrierii lucrurilor lumii, cu tot ceea ce au ele propriu şi obişnuit, însă nu în cadrul unei operaţii în sine, limitată la simpla percepţie. Ceea ce se urmăreşte e integrarea naturii exterioare într-o viziune unificată şi profundă a destinului uman. Poeziei i se trasează sarcina de a absorbi existenţa în spaţiul ei la modul complet şi absolut, această existenţă devenind ea însăşi una completă şi absolută.

În consideraţiile sale, poeţii care reţin cu precădere atenţia lui John Bayley sunt Coleridge, Wordsworth şi Blake. Primii doi ar fi preocupaţi de transformarea imaginaţiei într-un factor ordonator al lumii. Cel din urmă îşi întemeiază poezia pe aptitudinea de a pătrunde în toate modurile de existenţă şi de a exprima natura lor din interior. Şi într-un caz şi în celălalt, individualitatea poetului nu se limitează la identitatea sa umană. Ea are o funcţie integratoare, totalizatoare, e obsedată de infinit. Dar – şi aceasta uită să spună John Bayley – această individualitate expansivă raportează totul la sine, făcând din sine un principiu explicativ al existenţei. Nici nu se putea altfel, pentru că infinitul extern e o entitate imposibil de reprezentat fără un sistem de coordonate antropomorfe.

Altă chestiune esenţială pe care John Bayley o trece sub tăcere – probabil din raţiuni demonstrative – e aceea a diferenţelor dintre Coleridge şi Wordsworth în modul lor de a înţelege funcţiile poeziei şi capacităţile ei individualizatoare. Ştim deja că rolul acordat imaginaţiei e şi el diferit la cei doi poeţi.

---

[423] John Bayley, *Fascinaţia romantismului*, Editura Univers, Bucureşti, 1982. Pentru discuţia noastră şi contradicţiile interne ale romantismului în general, vezi pp. 6-81.

La Wordsworth imaginația are nu atât un rol creator, cât un rol distinctiv, concret individualizator: pentru a-l face mai perceptibil, ea transformă obişnuitul în neobişnuit. Lumea căutată de Wordsworth e aceea a naturii, a vieții imediate, a omului de toate zilele. Wordsworth este, cum am mai spus, primul poet modern care, în plin proces de exaltare subiectivă şi transgresare a limitelor perceptive ale umanului, susține necesitatea unui eu poetic rezumat la real, apt să surprindă cu naturalețe contingența existenței. Şi trebuie să spunem aici că toate formele ulterioare ale *individualității obiective* din poezia modernă nu vor reprezenta altceva decât nişte metamorfoze ale modelului wordsworthian. Voi reveni asupra acestei probleme.

Cazul lui Coleridge e cu totul altul. Alături de Novalis, Nerval şi Hçlderlin, Coleridge se află în căutarea unei *individualități subiective transcendentale*, pentru care dualismul eu-univers încetează să mai existe. Un eu nesățios, hipertrofic rupe limitele fatale ale microcosmosului pentru a se identifica cu marele Tot, cu lumea în necuprinsul ei. Experiența aceasta e una interioară, imaginară.

Dacă în realitatea vieții omul nu poate nici să înghită lumea, nici să se lase înghițit de ea, prin imaginație şi fantezie totul devine posibil. Iată ce spune Coleridge:

> Socotesc IMAGINAȚIA primară drept forța vie şi principalul mijlocitor al întregii percepții umane şi drept repetarea în spiritul finit al eternului act de creație din infinitul SÂNT[424].

Eul şi universul aparțin, aşadar, aceleiaşi unice existențe, aceluiaşi ireductibil „sunt". Nu mai există un subiect cartezian care să-şi descopere identitatea şi alteritatea în raport cu lumea prin evidența unui *cogito* distinct. Între spirit şi exterioritatea sa se produce o contopire absolută. Toate implicațiile acestei situații ar trebui căutate, fără îndoială, în filosofia

---

[424] S. Coleridge, *Biographia literaria*, în *Arte poetice. Romantismul*, Editura Univers, Bucureşti, 1982, p. 144.

lui Schelling, Fichte, Schopenhauer, în studiile fraților Schlegel şi în fragmentele lui Novalis.

Dar poezia romantică e încă, după cum bine ştim, o poezie discursivă, pletorică, anecdotică, narativă, obsedată de cantitate şi de formele mari, atotcuprinzătoare ale discursului. Individualitatea subiectivă a romanticilor e încă o individualitate dependentă de exterior. Ea promovează dilatarea eului. Simboliştii vor descoperi necesitatea de a-l comprima.

METAFIZICĂ ŞI ERMETISM. Poezia simbolistă ar putea fi descrisă ca un spațiu de afirmare a unei *individualități subiective metafizice.* Nici pentru poeții simbolişti realitatea nu prezintă niciodată un interes în sine. Ea are valoarea unui semnificant al unui semnificat necunoscut.

Lumea fizică are un sens în măsura în care ea trimite la o metafizică superioară, misterioasă, în care se află ascunsă consubstanțialitatea lucrurilor şi a fenomenelor. Relațiile dintre elementele lumii sunt iraționalizabile. Misterul e atotstăpânitor şi el poate fi sugerat muzical sau prin sinestezie.

În viziunea lui Baudelaire, de pildă, care prin poemul *Corespondențe* oferă cheia explicativă a întregii poezii simboliste, se poate vorbi chiar de o stratificare a formelor de manifestare a misterului. Lucrurile comunică între ele, fără ca omul să poată înțelege ce-şi spun acestea şi care este importanța lor simbolică. Natura vrea să-i arate omului propriile taine, însă între natură şi om nu există un limbaj comun, pentru că omul e sclavul propriului său intelect şi al unui model pozitivist al cunoaşterii.

Pentru a ajunge la metafizica existenței, el trebuie să-şi remodeleze individualitatea, mutând accentul gnoseologic pe simțuri, dar refuzând în acelaşi timp fragmentarea ființei în simțurile ei particulare. E nevoie să fie descoperită unitatea sinestezică a simțurilor, singura în măsură să arate de ce în planul ascuns al realității „parfum, culoare, sunet se-ngână şi-şi răspund”.

E limpede că acest plan ascuns al realității are atribute obiective, esența lui fiind de natură divină. Paradoxul e acela că accesul la adevărul

acestui plan nu se poate face printr-o metodă şi ea obiectivă, ci numai pe calea unei intuiții particulare a cărei îndreptățire nu poate fi garantată de nimic.

De unde, sfâşierea interioară a eului. Individualitatea subiectivă atinge prin simbolism unul dintre momentele sale de apogeu. Constituirea eului într-o esență autonomă rezumată la colaborarea dintre simțuri, activarea sensibilității pentru mister şi suspendarea funcțiilor inhibitorii ale intelectului reprezintă şi o punere sub semnul întrebării a puterilor acestui eu de a-şi mai controla unitatea şi integralitatea.

Obsesia corespondențelor, a transgresării limitelor opace ale realității imediate spre armonia ascunsă a ceea ce-şi este consubstanțial are în timp efecte disolutive. De altfel, aşa cum arată Livius Ciocârlie într-un eseu, Baudelaire însuşi e o natură deja atinsă de frisonul ontologic al modernității: „Eul profund baudelairian nu mai are o identitate omogenă şi nu mai răsfrânge divinitatea”[425].

În ce priveşte relația poetului cu transcendentul, pornind de la celebrele versuri „Un singur gând ne arde: să dăm de ceva nou”, Livius Ciocârlie propune această interpretare cât se poate de exactă:

> Baudelaire nu mai este romanticul în stare să ignore lumea, înlocuind-o cu cea imaginată de el, şi să nu-i stea gândul decât la expansiunea proiecției sale iluzorii spre zări îndepărtate. Împresurat de lumea diferită, străbătut el însuşi de *diferență*, poetul se simte copleşit până la obsesie şi se gândeşte la o *altă lume* mai mult ca la un refugiu decât cu speranța unei transfigurări. Poziția față de înalt a rămas aceeaşi, dar accentul s-a deplasat[426].

Marcată de chinul aspirației spre o transcendență pur tensională, golită de orice putere, metafizica simbolistă conduce la un proces de

---

[425] Livius Ciocârlie, *Teama de text la Baudelaire*, în *Negru şi alb*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979, p. 88.

[426] *Ibidem*, p. 87.

dezindividualizare a eului şi acesta e cazul poeziei lui Mallarmé sau Paul Valéry. Mult discutata puritate a limbajului acestor doi poeți ai ideii şi ai intelectului nu este altceva decât un rezultat al vehiculării unor simboluri cu o strictă valoare personală, epurate de toate contingențele posibile.

Metafizica pe care o promovează cei doi capătă astfel o accentuată notă de ermetism. Şi nu este vorba aici de ermetism ontologic, ci de ermetism lingvistic.

Baudelaire îşi construieşte poemul *Corespondențe* cu mijloacele unei gramatici normale, din care lipsesc ambiguitățile sintactice şi indeterminările voite ale sensurilor cuvintelor. Mallarmé caută pentru poezia sa o altă gramatică şi chiar şi alte cuvinte. Pe unele le inventează, pe altele le modifică şi le rarefiază până la a le face de nerecunoscut. Un anume tip de modernism (cel reprezentat de Guillen, Ungaretti, Jiménez etc.) se va dezvolta pornind de la un atare demers.

RIMBAUD ŞI SUPRAREALISMUL. Chiar dacă unele abordări îl afiliază principiilor poeticii simboliste, Rimbaud reprezintă o altă direcție, un alt mod de înțelegere a individualității. El ar trebui discutat alături de cei mai buni poeți suprarealişti (Soupault, René Char, Breton, Aragon, Éluard), fiind genialul precursor al unei concepții despre eu împinse până la limita inteligibilității sale poetice. Investigarea coordonatelor ascunse ale subiectivității atinge gradul său maxim în operația de forare a unor adâncimi interioare incontrolabile.

După Rimbaud, centrul de greutate al subiectivității umane se află în altă parte decât au crezut poeții care i-au premers. E bine cunoscut rechizitoriul său făcut întregii istorii a poeziei franceze. Şi asta tocmai pentru că până la el nimeni n-a reuşit să sesizeze faptul că *je est un autre* (eu este un altul).

Întreaga poetică suprarealistă, beneficiind şi de aportul descoperirilor freudiene, se va întemeia pe această fundamentală distincție. Manifestele lui Breton scot în evidență aspectele iraționale, infrapsihice ale individualității umane. Poezia se identifică cu un proces de excavare a unei substanțe subconştiente, a cărei configurație nu poate fi controlată, ci

doar identificată şi scoasă la lumină de procesului scrierii. Nu numai eul este altceva decât se crede, ci şi omul în întregimea lui. Suprarealismul se doreşte o revoluţie a omului. Dar mai întâi e nevoie de renunţarea la toate prerogativele eului raţional, comun, mediocru.

Breton e radical: „Eul este [...] demn de urât”[427], ceea ce înseamnă că investigaţia prin metoda „automatismului psihic pur” conduce la negarea tuturor valorilor exterioare ale individualităţii sociale. Acest eu social fals, convenţional, inautentic, trebuie dispreţuit, pus la zid. Poezia devine astfel echivalentul unei ontologii abisale. În *Declaraţia din 27 ianuarie 1925* se poate citi:

> 2. Suprarealismul nu este un mijloc de expresie nou sau mai facil, nici chiar o metafizică a poeziei. El este un mijloc de eliberare totală a spiritului şi a tot ceea ce seamănă acestuia. [...]
>
> 5. Noi nu pretindem că schimbăm ceva din greşelile oamenilor, dar vrem să le demonstrăm acestora fragilitatea gândurilor lor, şi pe ce nisipuri mişcătoare, pe ce abisuri şi-au fixat ei casele nesigure. [...]
>
> 7. Suprarealismul nu este o formă poetică. El este un strigăt al spiritului care se întoarce spre sine însuşi, decis să-şi sfărâme cu disperare toate obstacolele[428].

Şi care sunt aceste obstacole? Intelectul, raţiunea, logica, judecata, morala socială, stereotipia existenţei burgheze. Adevărata libertate a spiritului se află în vis, halucinaţie, nebunie, în pulsiunile subconştientului. Există, deci, şi o *individualitate subiectivă infrapsihică*. Modul ei de manifestare e în directă legătură cu aspectele semantice insolite ale discursului poetic care o constituie. Am văzut că Tudor Vianu condamna suprarealismul pentru obscuritatea sa expresivă. Există, fără îndoială, multe motive care ne îndreptăţesc să stabilim un raport de

---

[427] *Apud* Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme,* Éditions du Seuil, Paris, 1964, p. 53.

[428] *Apud ibidem*, p. 67.

directă condiționare între subiectivitatea investigației subpsihice şi caracterul obscur sau opac al limbajului poetic.

ALTE MANIFESTĂRI. Obscuritatea caracterizează şi un alt gen de poezie, cea expresionistă, prin care se face cunoscută o *individualitate subiectivă simbolică* ce-şi consumă energiile într-un fel de statică a disperării resemnate, nedorind nici să-şi schimbe condiția nici să-şi părăsească condiționările spațio-temporale, şi care induce în toate actele ei suspiciunea că totul e predeterminat, că ființa umană e inclusă într-o implacabilă ecuație destinală negativă, incomprehensibilă. Tot ceea ce se întâmplă în lume e simbolic, existența e impregnată de un simbolism escatologic şi omul simte fizic, cu toată carnea vie a sensibilității sale, dezastrul care-l aşteaptă, fără a se putea revolta, pentru că simbolurile din jurul lui sau cele care-i conotează propriile stări interioare pot fi doar interceptate şi descrise, nu şi interpretate.

Ne găsim astfel în fața unei individualități poetice în care se combină energia biologică cu temperamentul, boala cu formele active ale vieții, ceea ce este ascuns cu ceea ce este vizibil, imaginarul cu visceralul. Omul devine astfel un punct simbolic de incidență a unor forțe interioare şi exterioare incontrolabile, ce tind să-l anuleze.

În sfârşit, fără a mai intra în amănunte, trebuie să avem în vedere şi alte posibile forme de opacitate a limbajului poetic, rezultate din manifestarea unor tipuri diferite de individualitate, cum ar fi *individualitatea subiectivă mistică* (San Juan de la Cruz sau Daniel Turcea în poezia românească) sau *individualitatea subiectivă transrațională* (Hlebnikov).

OBSCURITATE ŞI ALEGORIE. Există destule situații în care obscuritatea nu este rezultatul unei subiectivizări a mesajului, ci al unor rațiuni de altă natură. Mă gândesc, de pildă, la cazul poeziei baroce, la Góngora în speță, care ne-a lăsat texte fastuos ornamentate, vădind o imaginație alegorică prețioasă şi strălucitoare şi pasiunea efectelor ample, căutate, fără însă a modifica şi fondul reprezentărilor sale, temele şi

motivele, sentimentele şi viziunea despre lume. Din acest punct de vedere, Góngora nu se deosebeşte prea mult de poeţii Renaşterii, care-l precedă, şi nici de poezia neoclasicistă care-l urmează.

Pornind de la această situaţie, putem să facem trecerea spre celălalt tipar al individualităţii poetice, definibil prin obiectivitatea trăsăturilor sale. Modelul tipologic al poeţilor barochişti e unul care îmbină *mimesis*-ul cu alegoria, subsumând o substanţă poetică obiectivă unei forme poetice particulare până la bizarerie.

Dacă „arta barocă a limbajului nu vrea să impună în chip nou insolitul, ci universal-valabilul, şi nu vrea s-o facă prin mijloacele contracţiunii, ci prin cele ale emfazei, ale amplificării, ale exacerbării", cum ne asigură G.R. Hocke[429], atunci înseamnă că avem suficiente motive să considerăm această artă drept o expresie a unei *individualităţi obiective alegorice.*

Obscuritatea poeziei baroce nu este o obscuritate de substanţă, un rezultat al unei modalităţi speciale de cunoaştere interioară. Barocul nu este nici infrapsihic, nici mistic. E o formă de poezie literară, traductibilă, în care o sintaxă complicată nu ascunde deloc şi un suflet complicat. Poezia tradiţională în întregul ei e o poezie literară care pune în termeni o individualitate aprioric obiectivă, câtă vreme subiectivitatea n-a reuşit să-şi cucerească propriul ei hinterland.

Acest proces de cucerire a subiectivităţii începe, cum am văzut, abia odată cu romantismul şi toată poezia modernă, aşa cum o înţeleg Hugo Friedrich şi Carlos Bousoño, reprezintă o revoltă a subiectivităţii reprimate secole de-a rândul împotriva unei ordini şi configuraţii ale eului gândite prea din exterior. Irealismul şi iraţionalitatea poeziei moderne (incluzând aici şi romantismul) sunt, de fapt, expresia unei interiorizări a problemei individualităţii, a descoperirii faptului că subiectivitatea nu are un limbaj care să-i fie propriu şi că limbajul acesta trebuie inventat.

---

[429] G.R. Hocke, *Manierismul în literatură*, Editura Univers, Bucureşti, 1977, p. 205.

CONTINGENȚELE EULUI. Într-un asemenea context, atitudinea lui Wordsworth poate părea nefirească, pentru că într-un moment în care romantismul abia începea să-şi traseze aria teritorială şi direcțiile demersului său subiectivizant, el pretinde poeziei obiectivitate, menținerea în modelul cunoaşterii a vechiului dualism eu – lume, cu singura necesitate a readecvării omului la Natură, simplitate în expresie, adresare nemijlocită, interes pentru viața colectivă, studiul universului înconjurător etc.

Într-o lume decisă să elimine din preocupările poeziei obiectivitatea mimetică (devenită deja un apanaj al romanului), Wordsworth devine reprezentantul singular al *individualității obiective contingente* – modelul, nu întotdeauna declarat sau revendicat, al poeților revoluționari şi umanişti de mai târziu, de genul lui Whitman, Sandburg, Maiakovski, Brecht, Neruda etc. pentru care idealul exterior, comunitar se confundă cu scopul poeziei lor. Dorința lui Wordsworth de a deveni poetul unei realități obiective totale e însă o utopie. La începutul secolului al XIX-lea realitatea nu mai putea fi stăpânită în toată complexitatea ei prin poezie. Singura formă literară în stare să facă acest lucru era romanul.

Neputând să renunțe la convenția versului – ca mai târziu Baudelaire – Wordsworth nu poate să înțeleagă lipsa de şansă a propriului său proiect. El gândeşte ca un prozator realist şi continuă să scrie ca un poet romantic.

Nici Whitman nu e departe de o atare contradicție, doar că poetul american se mişcă într-o lume cu totul liberă, lipsită de tradiție, într-un spațiu poetic în care presiunea formelor canonice e aproape inexistentă. Însă Whitman a încetat să mai creadă în mecanica versului, el a descoperit respirația lui. Pentru el poezia e limba însăşi, temele poeziei sale sunt viața însăşi, el vrea să vorbească aşa cum respiră. Whitman e un ingenuu al artei şi al tradiției, pentru care trecutul nu există, aşa cum nu există nici modele poetice mai vechi sau mai noi pe care să se simtă obligat să le conteste.

Condiția naturală a lui Whitman e aceea a unui vechi bard care nu se simte deloc rătăcit într-o lume modernă din care ştie că face parte cu toată ființa. El e Poetul, dar nu şi Povestitorul, pentru că lumea lui americană e

una fără consistență istorică, lipsită încă de o mitologie proprie. El nu poate să fie un creator de epos, precum Tolstoi (cu care a şi fost comparat) în literatura rusă sau Sadoveanu în literatura noastră, însă poezia sa devine un inventar al tuturor temelor, situațiilor, tipurilor de personaje pe care le vom găsi mai târziu în romanul american.

Pe de altă parte, Whitman trasează prin poezia sa o hartă detaliată, deşi cam grosolană, a unei realități umane ca şi infinite, luată imediat în exploatare, pe bucăți, de poeții tranzitivi ce-i vor urma. Însă credința în puterea poeziei de a stăpâni întreaga realitate obiectivă se va dovedi în continuare din ce în ce mai fragilă.

Individualitatea poetului nu mai poate fi o individualitate monolitică. Ea se va sparge în diferitele sale componente iar aceste componente se vor stabiliza în nenumărate forme obsedate de autenticitatea existenței şi a limbajului. Această individualitate îşi va pierde măreția sintetizatoare. Frost, de pildă, nu va mai fi un poet al Americii, ci un poet al unui anumit ținut american, Noua Anglie. *Paterson*, poemul lui William Carlos Williams, este „cântecul” unui oraş, nu al unei țări de mărimea unui continent.

Poezia lui Whitman, cu toată brutala ei simplitate, mai este însă importantă şi prin nepăsarea cu care ea anulează, fără nicio deliberare teoretică prealabilă, granițele care separă eul empiric de aşa-numitul eu artistic. Whitman amestecă în poemele sale experiența sa imediată de viață cu proiecții imaginare şi cu meditații asupra Omului şi moralei colective, fără a considera că ceea ce i se întâmplă să trăiască lui ca individ este ceva vulgar şi nesemnificativ, o „materie” ce trebuie prelucrată, transfigurată la parametri simbolici, pentru a dobândi astfel o semnificație mai cuprinzătoare.

Odată cu Whitman individualitatea poetică încetează să se mai manifeste ca o entitate triumfală, superioară, fascinată de frumusețea şi perenitatea artisticului şi văzând în poezie un spațiu privilegiat al cunoaşterii. Poetul însuşi o spune:

> ...literatura adevărată nu străluceşte prin nicio luminozitate proprie, a ei însăşi; şi nici poeziile ei. Luminile ei se dezvoltă din întâmplări reale şi sunt evolutive[430].

Poezia lui Whitman descoperă democrația existenței şi astfel ea suspendă misterul romantic al creației. Singurul element care-l deosebeşte pe poet de ceilalți oameni este mai accentuata sa sensibilitate în raport cu lumea. Dar el nu trebuie să facă din această sensibilitate un privilegiu individual, el nu trebuie să mistifice realitatea prin metafizică şi să-şi transforme condiția contingentă în statut ezoteric. Individualitatea poetului şi persoana sa civilă coincid de cele mai multe ori. Eul artistic este forma scrisă, textualizată a eului civil.

Dincolo de toate acestea, prin independența sa de spirit şi prin felul în care ştie să transforme o acțiune poetică individuală într-una cu valoare colectivă, Whitman rămâne un model al poetului preocupat exclusiv de adevăr şi real, fără a deveni astfel – cum s-a întâmplat în secolul nostru cu mulți poeți ai revoluției şi ai protestului social – prizonierul involuntar al obsesiilor sale exterioare.

Whitman e un creator şi personal şi obiectiv în acelaşi timp, exact în sensul acestor observații ale lui Paul Ricoeur:

> Este artist adevărat cel care nu cunoaşte decât motivația proprie artei sale şi care nu cedează la imperativele exterioare ale artei sale: a fi pe placul tiranului, a ilustra Revoluția. Chiar atunci când zugrăveşte societatea timpului său, chiar şi când profetizează vremuri noi, artistul este adevărat dacă nu copiază o analiză sociologică *deja* făcută şi o revendicare care şi-a găsit *deja* o expresie non-estetică. Din contră, el va fi cel care va crea ceva nou, socialmente şi politiceşte valabil, dacă e

---

[430] Walt Whitman, O *privire în urmă spre drumuri colindate*, în *Opere alese*, Editura Univers, Bucureşti, 1992, p. 484.

fidel puterii de analiză venite din autenticitatea sensibilității sale, ca şi din maturitatea mijloacelor de expresie moştenite[431].

BIOGRAFIA ŞI INTIMITATEA. Fidelitatea puterii de analiză față de autenticitatea propriei sensibilități – aceasta este lecția esențială pe care au învățat-o de la Whitman toți poeții americani ai biografiei şi ai persoanei: Lowell, Berryman, O'Hara, Anne Sexton, Joel Oppenheimer, Robert Bly, Ted Berrigan etc.

Centrând demersul lor poetic pe evenimentele propriei persoane care se confundă cu un câmp tematic inepuizabil, aceşti poeți caută să descopere ceea ce viața personală are în acelaşi timp unic şi repetabil. Dar ei refuză mijloacele consacrate ale poeziei (metafora, simbolul, sugestia etc.) şi cred în obiectivitatea limbajului, în sinceritate şi directețe.

Prin poezia lor se manifestă o *individualitate obiectivă biografică*, preocupată nu doar de descrierea reacțiilor imediat localizabile ale eului la stimulii realității externe, ci şi de istoria cronologică şi civilă a acestui eu. Într-o astfel de viziune asupra individualității totul e simptomatic şi semnificativ, tot ceea ce vine în atingere cu corpul, stările psihice, actele, intențiile, statutul social al celui care scrie. În unele cazuri scrisul devine un act reflex, echivalent cu un act fiziologic. Eul îşi înregistrează propriile „întâmplări", fără însă a le mai valoriza simbolic, fără a le mai ierarhiza.

Biografia individului lumii moderne nu conține nimic simbolic sau ierarhizabil şi numai în unele cazuri ea mai admite să fie organizată de o instanță psihică centrală. Evenimentele mărunte ale eului sunt – cred aceşti poeți – exemplare pentru condiția omului societății industriale aruncat în anonimatul vieții cotidiene. Aceste evenimente nu pot fi comunicate decât printr-un limbaj care fuge de emfază, se teme de obscuritatea semantică şi promovează un fel de mistică a denotației şi a rostirii nude, amestecând exasperarea cu bucuria clipei, exaltarea cu vulgaritatea şi brutalitatea confesiunii. Pentru poeții individualității

---

[431] Paul RicĹ"ur, *Istorie şi adevăr*, Editura Anastasia / C.E.U. Press, Bucureşti, 1996, p. 191.

biografice, biografia încetează să mai aibă secrete, eul nu mai are nimic de ascuns, pentru că el nu mai are nimic ascuns.

Putem, prin urmare, vorbi – mai ales în cazul poeţilor americani – despre o obsesie a autenticităţii actelor personale civile şi putem numi această obsesie *biografism,* însă trebuie să avem în vedere şi o formă particulară a acestei obsesii, voalată social şi ecranată psihic, rezumată la descrierea stărilor interioare şi a reacţiilor intime. Ea este expresia unei *individualităţi obiective intimiste*, introvertite, nevrotică în esenţa ei, de aspect seismografic.

Acestă individualitate se manifestă într-un discurs poetic lacunar, eliptic, parţial ermetic, nu întotdeauna uşor de decriptat, în ciuda absenţei din repertoriul ei a simbolurilor. Ceea ce îngreunează descifrarea unei astfel de poezii e faptul că – încă plătind tribut poeticii simboliste şi imagiste, de care încearcă să se desprindă, ea lasă în surdină reperele imediate ale vieţii civile, încercând să se protejeze într-un fel de metafizică a imanenţei. Aşa se întâmplă cu poezia Annei Ahmatova sau a lui Osip Mandelştam, cu poezia lui Bacovia din ciclul „stanţelor", cu unele poeme ale lui Kavafis sau, mai târziu, cu „fişele clinice" ale americanei Anne Sexton.

Există însă şi soluţia oferită de americanul Robert Bly, a unei poezii emoţionale, deloc ruptă de cotidian, combinând raţionalul cu iraţionalul, într-un limbaj spontan, nepăsător faţă de orice tehnică:

> Mă interesează întâlnirea dintre poezie şi *simplitate...* structura poemelor e simplă... Poemele sunt legate mai curând de prezent decât de viitor. Deci, ele compun adesea, cu ajutorul naturii şi al *inconştientului*, care aparţin ambele prezentului... Emoţia este conţinută în *ceea ce nu este spus...* Poezia este reţinută în poem, prin *spaţiile albe* dintre strofe... Viaţa unui poem nu depinde de metrica sa, ci de *viaţa omului*[432].

---

[432] Robert Bly, citat de Serge Fauchereau, în *op. cit.*, p. 310.

Care e, totuşi, scopul acestei poezii de tip intimist şi biografic, de ce este ea caracteristică pentru lumea modernă? Ce legătură are această poezie cu Wordsworth şi Whitman? Ea pare să nu se fi îndepărtat cu nimic de problema pe care, spre sfârşitul secolului al XVIII-lea, o pune Descartes în fâlosofia lui. Luc Ferry comentează:

> ...a şti cum îi este posibil individului să fundamenteze *plecând exclusiv de la sine* valori care să fie valabile şi pentru alții [...]. Pe scurt, totul se rezumă la a şti cum este posibil să fundamentezi în *imanența* radicală a valorilor, prin raportare la subiectivitate, *transcendența* lor, pentru noi înşine ca şi pentru ceilalți[433].

Din acest punct de vedere, poezia de tip tranzitiv, aflată în directa succesiune a lui Whitman – care nu se jenează de caracterul ei istoric, tranzitoriu –, se dovedeşte mult mai aproape de imperativele morale ale lumii moderne decât poezia de sorginte mallarméeană, obsedată de propria ei esență şi încă visând să ajungă la o transcendență abstractă, anistorică, de tip platonician.

ALTERITATE ŞI MORALĂ COLECTIVĂ. Trebuie să aducem în discuție şi o altă trăsătură a acestei poezii, trăsătură care este expresia imediată a lumii moderne, aşa cum se constituie ea în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Nu putem să nu invocăm încă o dată aici numele lui Whitman, cu poetica sa materialistă, profană, spontană. Poetul american este un Nietzsche al poeziei care intuieşte că, într-o lume în care „moartea lui Dumnezeu" a devenit o certitudine, „subiectul absolut" al romanticilor trebuie să cedeze locul unui „subiect sfărâmat", deschis spre alteritate şi contingență, spre multiplicitatea, fragmentarismul şi diferențele existenței.

---

[433] Luc Ferry, *op. cit.*, p. 25.

Între Whitman şi predecesorul său Wordsworth deosebirile de mentalitate poetică sunt mari, aproape insurmontabile.

Obsedat de Totalitate şi Absolut, poetul englez îl înlocuieşte pe Dumnezeu cu Natura. Identificând Absolutul cu contingența vieții, Whitman îl înlocuieşte pe Dumnezeu cu propriul eu. El înțelege că Natura nu mai poate fi considerată o valoare în sine, pentru că ea a încetat să mai fie o totalitate. Dar nici poezia nu mai poate fi capabilă să o totalizeze, oricâte soluții tehnice ar căuta ea.

Ceea ce intuieşte Whitman e faptul că poemul romantic lung e o formă perimată. Se pare că acesta e singurul element pozitiv pe care el l-a reținut din poezia lui Poe. Şi totuşi, scriindu-şi poemele sale scurte, fragmentare, Whitman nu face altceva decât să lucreze toată viața la o singură carte. E miza sa pe un alt tip de construcție. Structura concentrică şi adițională a *Firelor de iarbă* e o încercare de a însuma multiplicitatea existenței, fără a avea şi garanția unei totalizări, fără a face din această imposibilitate o dramă creatoare. Whitman nu se teme în construcția sa de posibilele incongruențe, pentru că ceea ce scrie el are o clară fundamentare ontologică şi morală. Şi e vorba aici despre o morală a vieții colective, *in statu nascendi*, justificând noul om american care are multe din trăsăturile supraomului nietzschean.

Poezia lui Whitman se naşte din entuziasm, cea a poeților tranzitivi, care-i vor urma, din resemnare şi deprimare. Dar şi această poezie „realistă" a lumii contemporane e o poezie morală în esența ei, întemeiată pe valori pozitive şi negative şi pe aceeaşi conştiință a unui eu sfărâmat, exasperat de propriile sale incongruențe şi discontinuități şi făcându-şi din acestea o substanță fundamentală de „inspirație". Viața e o reuniune aleatorie de stadii de viață. Eul e cel mult o însumare de „studii" asupra nivelurilor sale cronologice de manifestare. Acesta pare să fie sensul volumului lui Robert Lowell, *Life studies.*

Am afirmat însă mai înainte că totalitatea multiplă a poeziei lui Whitman se va „sectorializa" în poezia urmaşilor săi. Grandomania romantică a sintezei, de care Whitman e încă marcat, cedează locul unei relații oneste, scutite de iluzii, în raportul eu – lume, relație limitată la o

situare existențială particulară, descrisă ca atare şi uneori concepută dintr-o perspectivă de-a dreptul „ştiințifică”.

PERCEPȚIE ŞI MULTIPLICITATE. Ce este în realitatea ei cea mai palpabilă individualitatea obiectivă? Cum am văzut deja, pentru unii poeți aceasta se confundă cu percepția, cu privirea, cu capacitatea individului de a stabili o legătură nemediată cu obiectele din imediata sa apropiere. Există şi o altă modalitate decât cea baudelairiană de a elimina din poezie inima şi sentimentalismul, o modalitate pragmatică pe care o descoperă William Carlos Williams şi obiectiviştii americani ai anilor ‘30-’40 din secolul trecut. Lor li se alătură Francis Ponge, cu poezia sa a obiectelor „reparate” prin scris, restituite înțelegerii genuine, neutilitare a individului alienat de utilitarismul lumii moderne, sau Theodore Roethke, cu interesul său obsesiv pentru botanică şi natură.

Trebuie să vorbim şi despre o *individualitate obiectivă perceptivă,* care regăseşte postulatul fundamental al empiriştilor englezi potrivit căruia nu există nimic în intelect care să nu fi fost mai înainte în simțuri. La începutul secolului XX, în Portugalia, Alberto Caeiro, unul dintre cei mai importanți heteronimi ai lui Pessoa, scrie o poezie care vizează gradul zero al senzorialității. La polul opus, în poezia românească de astăzi, Mircea Cărtărescu încearcă să atingă gradul ei maxim, până la evidențierea caracterului monstruos şi absurd al lumii concrete.

Dar poezia obiectivității perceptive este o poezie a izolării eului de propria sa esență psihică, o poezie a corpului, nu a identității. Chestiunea raportului dintre identitatea civilă şi identitatea artistică nu cade doar în seama demersului biografist sau personist. Există şi alte „rezolvări”. Una dintre acestea, cea mai spectaculoasă, îi aparține lui Fernando Pessoa şi e interesant să constatăm că această „rezolvare” se situează în prelungirea unei problematici de tip senzaționalist. Ştim că în opinia poetului portughez identitatea obiectivă e o iluzie. Ea e întotdeauna o sumă, şi nu un rezultat, o stratificare de niveluri psihice şi nu o pastă eterogenă de elemente afective. Eul e o entitate plurală. Există, aşadar, şi o

individualitate obiectivă pluripsihică. Într-un *Proiect de prefață pentru o carte viitoare* Pessoa mărturisește:

> Autorul uman al acestei cărți nu-şi recunoaşte absolut nicio personalitate care să-i aparțină. Când i se întâmplă să simtă o personalitate născându-se în el, e pentru a constata imediat că este vorba de o ființă cu totul diferită de a lui, deşi semănându-i puțin: un fiu mental, poate, şi dotat cu calități primite în moştenire, dar şi cu diferențe datorate faptului că el este un altul[434].

Regăsim aici problema rimbaldiană a alterității, pusă însă în cu totul alți termeni, în funcție de acele elemente ale eului manifestate în durata sa imediată, conştientă. Pentru Pessoa, eul e în fiecare moment al existenței lui un alt individ.

INCERTITUDINI FINALE. Riscurile unei astfel de încercări de a distinge diferitele tipuri de individualitate pe care le pune în circulație poezia modernă sunt deosebit de mari. Absolutizările sunt întotdeauna implacabile. Aveam nevoie de aceste distincții, operate – e adevărat – cu o oarecare brutalitate. De aceea, nu trebuie să ne îndoim nici măcar o clipă de relativitatea lor. N-am urmărit aici obținerea unui tabel mendelevian al structurilor poetice individuale. Lucrul nici n-ar fi fost cu putință. Naturile poetice nu sunt clasificabile decât în mare şi de la distanță, chiar şi aşa sacrificând destule date particulare ale individualității care ne interesează.

Cum am putea, de pildă, să-i introducem în acest nomenclator pe T.S. Eliot şi Ezra Pound, doi dintre cei mai mari poeți ai secolului XX? Cum am putea face abstracție de teoria lui Eliot a „corelativului obiectiv” ce pare a fi tocmai expresia unei voințe de a împăca subiectivul cu obiectivul, în cadrul aceluiaşi parcurs individual al actului poetic? Putem, pe de altă parte, ignora aspectul pronunțat cultural şi mitologic al eului care

---

[434] Fernando Pessoa, *Projét de préface à un livre futur* (1916?), în *Oeuvres de Fernando Pessoa*, vol. VII., *Le chemin du serpent*, Christian Bourgois éd., Paris, 1991, p. 176.

organizează materia sensibilă şi verbală a celor *Patru cvartete*, a poemului *The Waste Land* şi a celor peste o sută de *Cantos*-uri ale lui Ezra Pound? Avem îndreptățirea să vorbim în cazul acestor doi poeți, ca şi în cazul lui Saint-John Perse, despre o *individualitate culturală*, indiferent de faptul că ea se manifestă subiectiv sau obiectiv? Este acest tip specific de individualitate o sinteză impersonală, aşa cum încearcă să ne convingă acelaşi T.S. Eliot[435]?

Toate aceste ipoteze referitoare la dimensiunile eului poetic n-au urmărit să tranşeze o chestiune – ceea ce ar fi fost imposibil doar în câteva pagini – ci să deschidă o discuție, să fixeze nişte jaloane, fie acestea şi provizorii, posibilei operații de descriere tipologică a celor două mari direcții ale poeziei moderne avute în vedere aici. Nu ştiu dacă mai trebuie să adaug că o cercetare asupra individualității, care să aibă în vedere şi direcția ludică şi experimentală a poeziei moderne, n-avea cum să-şi găsească locul aici.

3. Cititorul

O CONDIȚIE INCONFORTABILĂ. Dacă e să dăm crezare afirmațiilor lui Carlos Bousoño şi ale promotorilor esteticii receptării, cititorul nu este doar seamănul, fratele (ipocrit!) al celui care scrie – cum socotea Baudelaire –, ci umbra sa, dublul său, un redutabil *alter ego*[436] care-şi

---

[435] T.S. Eliot face câteva considerații esențiale cu privire la funcția impersonalității în poezie în eseul *Tradiția şi talentul personal* (1919). Iată două pasaje – mereu citate în studiile dedicate poeziei moderne – cu valoare de definiție: „Treaba poetului nu e de a căuta emoții noi, ci de a le folosi pe cele obişnuite şi, făcând din ele poezie, de a exprima sentimente inexistente în sfera emoțiilor reale” şi „Poezia nu înseamnă o eliberare a emoțiilor, ci o eliberare de emoție; nu exprimarea personalității, ci o eliberare de personalitate” (în vol. *Eseuri*, Editura Univers, Bucureşti, 1974, pp. 29-30). Ceea ce i se cere, prin urmare, poetului este renunțarea la individualitatea sa particulară şi explorarea acelor caracteristici obiective, comune ale sensibilității umane. Cu ce mijloace însă? Care e secretul poetic al prezentării unor trăiri obişnuite, fără a cădea în banalitate şi convențional? Răspunsul se află într-un scurt eseu intitulat *Hamlet*: „singurul fel de a exprima emoția în artă e de a găsi un corelativ obiectiv; cu alte cuvinte, o serie de obiecte, o situație, o înşiruire de evenimente care trebuie să alcătuiască formula acelei emoții anume; aşa încât atunci când sunt date faptele externe care trebuie să se finalizeze în experiența senzorială, emoția să fie imediat evocată” (*op. cit.*, p. 175).

[436] Ideea e dezvoltată în următorul pasaj: „Cititorul colaborează la opera literară *nu pentru că o citeşte, ci pentru că o va citi*. Stă ca şi pitit în mod invizibil în conştiința poetului şi de acolo acționează ca un cenzor critic implacabil ce nu permite altă expresie decât aceea care,

arogă prerogativele unui cenzor plin de ambiții. În domeniul esteticii şi al teoriei literare, problema cititorului e o problemă modernă, de dată destul de recentă.

Conceperea celui care citeşte ca un *insider* al mesajului poetic, ca un coautor al actului de creație este, cu siguranță, urmarea nu numai a rafinării modului de a gândi factorii implicați în funcționarea unui text literar, ci şi a modificării statutului şi configurației poeziei scrise în ultimele două sute de ani. Alta este astăzi condiția cititorului – destul de brutal deposedat de „privilegiul” său al receptorului pasiv – pentru că alta este astăzi harta poeziei. O hartă stranie, nepământească parcă, având contururi destul de puțin certe, cu semne convenționale bizare, pe care nu toată lumea le înțelege. De unde necesitatea unor interpreți, a unor cititori profesionişti cu talent euristic şi pedagogic, care să ştie cum să reducă distanța dintre noile forme poetice şi cititorul prin definiție conservator, mefient față de orice încercare novatoare.

Instituția criticului literar e o descoperire a lumii postromantice, menită să atenueze şocul de lectură pe care îl produce o literatură ce încetează să-l mai aibă în mod direct în vedere pe cititor, pentru a se concentra asupra propriului limbaj sau asupra motivațiilor obscure, ireductibile ale celui care scrie[437]. Câtă vreme poezia e considerată o activitate mimetică şi o expresie a facultăților umane raționale, cititorul e cel puțin un egal al poetului.

Odată cu simbolismul însă, poezia îşi manifestă clara intenție de a-şi subordona cititorul. Nu mai apelează la judecata, ci la sensibilitatea acestuia, pe care o obligă să se transforme într-un spațiu de rezonanță al textului.

---

conținând o reprezentare psihică *potrivită*, va obține ulterior *asentimentul* său. Acțiunea poetică este încă de la originea sa, în mod iremediabil, o coacțiune, o acțiune comună a poetului şi cititorului. Şi de aceea putem spune de pe acum în mod riguros că cititorul *este în egală măsură autor al poemului ca şi poetul însuşi* (Carlos Bousoño, *Teoria expresiei poetice*, Editura Univers, Bucureşti, 1975, p. 328).

[437] O observație banală care se poate face e aceea că în arta şi literatura modernă critica nu mai reprezintă o activitate secundară, ci o parte a creației însăşi. Lui Jovan Hristić i se pare că „textele critice au devenit parte inalienabilă a artei moderne” (*Literatura modernă şi critica modernă*, în *Formele literaturii moderne*, Editura Univers, Bucureşti, 1973, p. 133).

Mai departe, ermetismul îi va cere cititorului să devină un inițiat al unui limbaj de o mare dificultate sau pur şi simplu să renunțe, acceptându-şi ignoranța şi neputința inițierii, la condiția sa de partener al operei. Chestiunea pertinenței şi a specificității actului de lectură devine cu timpul atât de gravă, încât însăşi problema teoretică a celui care citeşte devine, începând cu secolul trecut, un obiect de meditație.

Cititorul lumii moderne tinde să ocupe de o vreme încoace prim-planul discuțiilor referitoare la fenomenul literar. Situația sa, în acelaşi timp privilegiată şi ingrată, e cercetată în amănunt, sub egida unui dramatic sentiment al culpabilității, cu mijloacele şi ale sociologiei, şi ale hermeneuticii, şi ale pragmaticii, şi ale psiholingvisticii, ca într-un fel de complexă acțiune concentrată de răzbunare a privațiunilor şi marginalizării de care el pare să fi avut parte secole de-a rândul. Această ofensivă n-ar fi putut fi declanşată, fără ajutorul direct sau indirect al unor ştiințe şi metode de cercetare ale câmpului vieții sociale.

De la romantism încoace cititorul a încetat să mai fie o persoană de excepție care impune din afară o morală şi o arhitectură a operei. El a fost obligat să se înscrie democratic în marea masă a consumatorilor şi, de multe ori, să-şi vadă retrase aproape toate prerogativele de care se bucura altădată în relația sa directă cu opera. În ciuda acestui fapt, pentru a putea pune şi rezolva în mod real problema recepției, cititorul trebuie gândit în continuare ca un privilegiat al operei, fără a-i vulgariza condiția.

Cititorul nu este un catalizator oarecare al sensurilor textului literar. În actul de lectură, el se află implicat într-un proces de un extrem rafinament psiho-cognitiv, de o mare complexitate şi responsabilitate, din care opera poate ieşi sărăcită sau îmbogățită. Iată de ce şcoala de la Konstanz, prin cel mai important reprezentant al ei, Hans Robert Jauss, îşi întemeiază demersul pe o estetică, şi nu pe o sociologie a lecturii.

Oricât de democratică s-ar dori ea, literatura nu se poate confunda cu un discurs verbal ca oricare altul. Căile de atac şi funcțiile textului literar se modifică cu rapiditate, şi nu în sensul simplificării lor. A fi un bun cititor de literatură nu e o condiție la îndemână oricui.

Dacă poezia modernă îi pretinde cititorului noi moduri ale comprehensiunii şi ale atitudinii emotive, asta înseamnă că un model viabil al actului de receptare trebuie să aibă în vedere nu doar simpla situare a celui care citeşte față de implacabilele deschideri ale operei (studiate şi teoretizate în detaliu de Umberto Eco), ci, în primul rând, existența unui cititor real – aflat în punctul de intersecție a trăsăturilor textului cu un orizont de aşteptare bine determinat – care îşi poate susține condiția sa de cititor real. Dar mai este această condiție cu putință?

PUNTEA PESTE PRĂPASTIE. De un secol şi mai bine încoace poezia pare pornită să-şi agreseze cititorul, să bruieze şi să bruscheze aşteptările acestuia, să-şi restrângă formele imediat inteligibile de manifestare, să se izoleze de public şi astfel să elimine din discuția critică cel puțin una din funcțiile sale importante, funcția socială.

Poeții secolului XX antologați şi comentați de Hugo Friedrich în *Structura liricii moderne* scriu o poezie care poartă o puternică amprentă subiectivă, o poezie obscură, nefamiliară, materializată într-un discurs extrem de dificil, care îşi sfidează cu nepăsare destinatarul real. De aceea, în afara creației poetice propriu-zise, problema acestui destinatar rămâne stringentă, constituindu-se într-o continuă provocare adresată spațiului interpretării.

În urmă cu mai bine de două decenii, în 1980, criticul italian Giacomo Debenedetti a dedicat o carte poeziei italiene a secolului XX pe care o găseşte situată sub semnul ermetismului şi al poeticii mallarméene. Cartea îşi propunea să descopere rațiunile acestei poetici şi să le facă, în măsura posibilului, inteligibile. Ea venea după o mulțime de alte studii mai vechi care urmăreau acelaşi scop. A fost vorba de o nouă încercare de a învinge o dificultate deloc imaginară, insurmontabilă încă, după mai bine de o sută de ani de modernism.

Studiul lui Debenedetti[438] arată astfel încă o dată – dacă mai era nevoie – că poezia reflexivă nu este nici în momentul de față, când ea traversează o indubitabilă perioadă de reflux, o formă clasată, un cod poetic pe deplin istoricizat. Nu cred că situația aceasta îşi găseşte o explicație firească în faptul că toate textele valoroase se caracterizează printr-o plurivalență de sensuri, ceea ce implică o plurivalență a interpretărilor. Aici e vorba de eforturile criticii de a elucida statutul, cauzele, îndreptățirea estetică a unei poezii care pentru prima dată în istoria literaturii europene nu mai înseamnă o simplă metamorfoză a unui limbaj preexistent, o transformare, fie ea şi spectaculoasă, a unor coduri artistice date, ci o ruptură hotărâtă, agresivă, dezinteresată de consecințele ei în planul receptării, cu însuşi codul limbii.

E pusă astfel în pericol până şi inteligibilitatea elementară, garantată gramatical, a comunicării verbale. Obişnuințele de lectură ale cititorului sunt pulverizate. Sunt afectate simultan şi planul lingvistic şi planul retoric al percepției textului. Între operă şi cititor, factori aflați prin definiție într-o virtuală corespondență, se cască o prăpastie. Criticul e acela care încearcă să construiască o punte peste această prăpastie şi el trebuie să fie în acelaşi timp şi un hermeneut, şi un poetician, şi un specialist în stilistică şi retorică. Altfel, şansele lui de a se face util sunt minime. Iar rolul criticului nu e acela de a salva o situație deteriorată cu şanse de redresare, ci de a introduce în această situație ireversibilă elementul de normalitate care lipseşte.

O caracteristică a poeziei moderne, a celei reflexive îndeosebi, constă în necesitatea dublării textului propriu-zis printr-un text critic explicativ. Nu puține sunt cazurile când conştiința critică elucidatoare se instalează chiar în câmpul operei. Poeții înşişi simt nevoia să-şi comenteze textele sau măcar să ofere câteva repere care să uşureze receptarea. Faptul că poemul *The Waste Land* al lui T.S. Eliot conține în final un corpus de note care

---

[438] Giacomo Debenedetti, *Poezie italiană din secolul al XX-lea*, Editura Univers, Bucureşti, 1986.

arată proveniența unor simboluri, imagini şi citate e prea bine cunoscut[439]. Multe din poemele lui Francis Ponge încearcă să descrie simultan nu doar „facerea obiectului”, ci şi facerea textului în care e integrat acest obiect. Heteronimii lui Pessoa sunt expresia nu doar a unui eu poetic multiplicat, ci şi a unei conştiințe teoretice şi critice de o surprinzătoare capacitate proteică. Cea mai bună explicație a poeziei lui Pessoa o aflăm în manifestele, scrisorile, articolele, eseurile lui Pessoa, scrieri aflate dincolo de ideea unei conştiințe individuale, ce par să reunească diferite puncte de vedere aparținând mai multor personalități critice.

Textele teoretice *pro domo* au devenit astăzi cvasiobligatorii de câte ori se pune problema reinterpretării operei unor poeți ca Rimbaud, Mallarmé, Hopkins, Pound, Gottfried Benn, Valéry, Ungaretti, Wallace Stevens etc. Există critici care se revendică fără niciun complex din gândirea teoretică a acestor poeți.

POEZIA TRANZITIVĂ: AVANTAJE ŞI DIFICULTĂȚI. Până la 1800 poeții au simțit în mult mai mică măsură nevoia să-şi explice propria creație. Nu Racine sau La Fontaine scriau tratate de poetică, ci Boileau, un fel de critic oficial al vremii, preocupat înainte de toate de normarea creației şi de păstrarea unității limbajului literar. Astăzi vorbim despre mai multe feluri de poezie, despre mai multe tipuri de limbaje poetice. Poezia tradițională admitea cel mult o discuție despre diferitele sale specii, toate subordonate aceluiaşi tip de limbaj versificat.

Dacă e dificil să identificăm o variantă tranzitivă şi alta reflexivă în lirica de până la romantism, aceasta se datorează şi faptului că cele două modalități nu sunt la vremea respectivă opuse nici istoric, nici estetic. Ele

---

439 Potrivit opiniei lui Jovan Hristić (*op. cit.*, p. 140), funcția acestor note e dublă şi ea indică un mod propriu de a fi al poeziei moderne, care îmbină în acelaşi text discursul literar cu discursul metaliterar: „Menirea notelor nu este, aşadar, numai să aşeze textul poemului în contextul istoric corespunzător [...], ci aceea că prin ele se creează şi o formă poetică absolut nouă. Notele ne indică faptul că *Țara pustie*, după inspirația sa, este deopotrivă o operă de poezie şi una de critică, şi problema care se pune nu este originalitatea sau neoriginalitatea procedeului sau a inspirației poetice – pentru anumite concepții, un poem cu un număr atât de mare de citate şi aluzii cu greu s-ar putea numi cu totul original – ci forma acestei inspirații, care, pare-se, corespunde aproape cu desăvârşire sensibilității moderne”.

nu se constituie în nişte limbaje diferite aflate în conflict. Despre o opoziție conştientizată între limbaje nu se poate discuta decât odată cu stabilizarea tendințelor poeziei de a-şi obscuriza expresia şi autonomiza substanța, punându-l astfel pe cititor în dificultate.

Poezia tranzitivă e tocmai rezultatul voinței de a menține textul liric în câmpul recepției imediate, cât mai aproape de cititor. Dar nu trebuie să exagerăm directitatea şi simplitatea acestei poezii. Din experiența rupturii cu codurile limbii petrecută în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea au avut de profitat inclusiv poeții tranzitivi din succesiunea lui Whitman care, în lupta lor pentru transparență, au fost nevoiți să descopere propriile lor mijloace de construcție, complicate şi acestea.

Deşi dezinteresată de valorile sugestiei, ambiguității şi obscurității semantice, poezia mesajului tranzitiv nu este, totuşi, o poezie care să se conformeze în totalitate codurilor limbii comune. Câteva dintre tehnicile ei, între care colajul, montajul, elipsa, discontinuitatea lexicală, asintaxismul, procedeul blancurilor şi al enumerării haotice, sunt în bună măsură deviante de la aceste coduri.

Interesant e însă faptul că mijloacele poetice în discuție se bazează pe nişte deprinderi şi reflexe achiziționate de omul modern în confruntarea sa cu noile tehnologii ale vieții cotidiene. Poezia tranzitivă se adresează unui cititor care trăieşte în imediat şi este obligat să țină seama de configurația acestui context. Ea încearcă să încorporeze în substanța ei rapiditatea, disjuncția planurilor, simultaneitatea, aleatorismul, artificialitatea şi multiplicitatea existenței, oralitatea, vitalitatea sintactică a comunicării uzuale. Această poezie împrumută tehnici din fotografie, cinematografie, pictură, domeniul comunicațiilor de masă, al publicității şi al reclamei. Ea ştie să folosească cu inteligență unele căi deja bătute ale percepției şi comprehensiunii, făcând saltul de la versul liniar la versul proiectiv, de la blocul monolitic al textului la compoziția în câmpul paginii. Contravine astfel unor obişnuințe vizuale ale cititorului, dar valorifică modele mentale proprii contingenței textuale a lumii moderne.

E poate momentul să observăm că bătălia dintre „înăuntru” şi „afară” pe care încerca să o problematizeze Montale în poemul *Poezia* este, de fapt,

o bătălie pentru modelarea unui anume tip de cititor, croit după măsura problematică a spațiului socio-cultural postromantic. Cititorul are astfel de ales între o estetică ezoterică, elitistă, etanşă, dezgustată de „universalul reportaj”, purificată de vulgaritatea lumii şi izolată într-un spațiu al perenității semnificațiilor şi o estetică prezenteistă, impură, spontană, procesuală, cultivând scopuri şi sensuri momentane, colocvialitatea şi corporalitatea vorbirii, acțiunea, adevărul punctual, indeterminarea, imanența stărilor şi a reacțiilor. Însă oricât de „pragmatică” s-ar dori ea, nici poezia tranzitivă nu este o poezie facilă, care să neglijeze problema complexității structurale a oricărei construcții estetice. Sigur că această poezie e mai accesibilă, dar accesibilitatea aceasta nu este un echivalent al simplității tehnice.

Pe de altă parte, familiarizarea cititorului cu formele specifice ale acestei poezii nu este ceva de la sine înțeles. Apropierea poeziei de proză, de anecdotică, de tehnicile jurnalistice şi de limba de zi cu zi este un fenomen pe care cititorul îl priveşte în continuare cu mari rezerve. Prea marea directitate a poeziei tranzitive îl deranjează pe cititor, îi clatină prejudecăți, îi răpeşte dreptul la idealism şi idealitate. Stupoarea sa în fața unui discurs poetic enunțiativ poate să fie la fel de mare ca şi în cazul unei poezii ermetice.

Toată problema e, până la urmă, aceea a „traductibilității”. Modelul de poezie cel mai convenabil pentru cititorul obişnuit – un model instituționalizat de educația şcolară e acela al poeziei *literare*, al discursului indirect ce permite o imediată operație de traducere printr-o grilă retorică dată. Or, atât poezia tranzitivă, cât şi poezia reflexivă sunt tipuri de discurs bazate fundamental pe *literalitatea* sensului, care nu vor să spună mai mult decât ceea ce spun.

DIFERENȚE. Nu este vorba, în cazul poeziei reflexive, de a suspenda sensul, ci de a-i impune acestuia un alt mod de funcționare. Poezia ermetică îl exclude din ecuația sa pe cititorul pasiv, comod, prea mult aservit caracterului public al existenței sale individuale. Nu putem spune că ne aflăm în fața unei poezii care nu doreşte să fie înțeleasă. Dar cititorul

de care ea are nevoie trebuie să dovedească mari disponibilităţi interioare, preocupare faţă de complicatele meandre ale subiectivităţii, capacitatea de a se deschide spre conştiinţa metafizică, vocaţie contemplativă şi credinţa într-un sens ascuns al lumii pe care numai poezia îl poate dezvălui.

Există intuiţii asupra fiinţei şi lucrurilor, asupra totalităţii universului ce nu par a putea fi comunicate decât printr-un limbaj sibilinic, iniţiatic, irepetabil în unicitatea sa, singurul în măsură să exprime adevăruri altfel inefabile. Pe un astfel de postulat se întemeiază discursul poeziei de tip reflexiv care este un discurs *de haute étage*, un discurs „tare”, greu de spart în bucăţi, construit în regimul profunzimii şi al transcendenţei sensului, nu la îndemâna oricui. De aceea Valéry va ajunge să afirme: „Versurile mele au sensul care li se atribuie”[440], ceea ce face încă o dată din cititor un coautor al actului poetic. Dar acest cititor nu va avea niciodată siguranţa că s-a apropiat cât de cât de adevăratul sens al poemului pe care, de fapt, el îl creează, fără nicio posibilitate de a-şi verifica intuiţiile.

În ce priveşte poezia tranzitivă, ea îşi concepe altfel demersul pentru că ea îşi propune alt fel de scopuri. Miza ei este mesajul imediat, adevărul vieţii, implicarea cititorului în lectură pe coordonate acţionale şi nu contemplative. Mijloacele acestei poezii nu sunt mai puţin „artistice”, ea nu utilizează principii retorice mai concesive. Dar poezia tranzitivă se adresează în mai mare măsură acelor elemente ale reprezentării, emoţiei şi judecăţii pe care cititorul le posedă fără a le fi conştientizat vreodată în formă artistică. Efectul ei estetic se naşte din activarea în câmpul mental al cititorului a unor procedee şi cunoştinţe minimale în care sunt concentrate constante umane la fel de greu de prins în cuvinte ca şi revelaţiile liricii reflexive.

Ceea ce diferenţiază cele două tipuri de poezie e ideatica generală care le animă, concepţia despre eu şi despre dimensiunile reale ale lumii. Poetica reflexivităţii e o poetică a profunzimii, a stratificărilor, a voalurilor

---

[440] Paul Valéry, citat de Eugen Negrici în *Sistematica poeziei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988, p. 68.

succesive, a matricei ascunse. Poetul tranzitiv e un adept al suprafeței, al planului, al cauzalității mecanice sau al indeterminismului cuantic, al unei existențe fără esență, dezvăluită clipă de clipă, într-o temporalitate plenară, autosuficientă, înțeleasă ca pură existențialitate. Poezia tranzitivă e preocupată nu de omul generic, ci de omul istoric, nu de omul metafizic, ci de omul biografic. Pactul pe care ea îl propune cititorului este un pact al vieții contingente, hedonist sau masochist după caz.

Problemele raportului autor – text – cititor în cazul poeziei tradiționale anterioare romantismului sunt cu totul altele. Dacă poetul tradițional e posesorul unui limbaj poetic preexistent pe care îl respectă ca limbaj specific şi pe care are tendința de a-l depăşi sau modifica, cititorul e depozitarul unei conştiințe a poeziei pe care doreşte în mod firesc să o conserve. În poezia tradițională, cititorul ştie întotdeauna mai bine decât poetul ce este poezia. Tiparele, temele, motivele, formele poeziei sunt mai bine fixate în mintea şi sensibilitatea celui care citeşte. Orizontul de aşteptare al cititorului se confundă cu conştiința unor constante şi limite ale poeziei în raport cu care „mesajele" celui care scrie sunt întotdeauna previzibile.

Situația aceasta a fost sesizată de Manfred Naumann, alt reprezentant al şcolii de la Konstanz: „...nu doar producția literară determină receptarea, ci la rândul ei, aceasta din urmă determină producția, cititorii sunt făcuți nu doar să recepteze operele, ci să şi determine apariția anumitor opere, şi nu numai autorii îşi creează un public, ci şi publicul îşi creează propriii autori"[441].

Dacă lăsăm deoparte cazul literaturii de consum, distincțiile teoreticianului german nu se aplică aproape deloc poeziei moderne ale cărei modele epistemice s-au impus doar parțial, ea având nevoie în continuare de o strategie critică „promoțională".

În schimb, prevalența inițiativei destinatarului în actul de creație caracterizează cum nu se poate mai bine poezia anterioară revoluției

---

[441] *Apud* Andrei Corbea, în prefața la Hans Robert Jauss, *Experiență estetică şi hermeneutică literară*, Editura Univers, Bucureşti, 1983, pp. 10-11.

subiectivităţii. Am văzut cu altă ocazie care sunt limitele poeziei clasice şi manieriste. Elita cititorilor secolului al XVI-lea, de pildă, considera poezia un joc al inteligenţei, un domeniu al insolitului şi al miraculosului, întemeiat pe *meraviglia*, *agudeza* şi *witz.* Obscuritatea acestei poezii este o trăsătură impusă din afară de un anume gust al epocii, care ţinea la mare cinste delectarea intelectuală. În manierism poezia este o altă formă a jocului de societate. Nu mai putem spune acelaşi lucru despre poezia modernă şi nici despre cititorul modern de poezie care este un însingurat, şi nu un om de lume.

CITITORUL IDEAL ŞI CITITORUL REAL. Problema cititorului modern se subsumează unei duble apercepţii, una ideală şi alta reală. Nu trebuie să confundăm planurile. Când am afirmat despre destinatarul textului poetic că el este un *alter ego* al poetului, am avut în vedere concepţia lui Jauss despre *cititorul ideal*. Potrivit modului de a gândi al romanistului german:

> ...textul produs al unui autor (ce a început prin a fi el însuşi cititor) conţine imaginea implicită a cititorului său *ideal*, aşa cum şi-l imaginează respectivul autor, conţine, aşadar, aşteptările prefigurate de un anumit „spaţiu de joc” delimitat de textele anterioare, presupuse ca asimilate[442].

Ideea aceasta a unor cititori posibili, constituiţi după chipul şi asemănarea celui care scrie, e seducătoare, însă mai ales în spaţiul poeziei moderne ea se poate dovedi o speculaţie teoretică cu nimic mai îndreptăţită decât altele.

La fel de bine ne-am putea gândi la poetul care scrie cu clara conştiinţă a izolării de epoca sa, pentru un *cititor virtual*, inexistent, posibil într-un viitor oarecare. În fond, acesta e cititorul pentru care a scris toată viaţa Kavafis. Iar care e tipul de cititor pentru care a scris Rimbaud nu putem

---

[442] Andrei Corbea, prefaţă la *op. cit.*, p. 11.

şti nici astăzi, într-atât experienţele sale poetice sunt unice şi irepetabile. Într-un plan şi mai înalt al speculaţiei, se poate demonstra şi faptul că cel care scrie nu poate face în niciun chip abstracţie de cel care citeşte, pentru că el de fapt nu scrie, ci este scris de limbaj, iar limbajul e un bun social prin excelenţă. Nu aceasta este în realitate problema.

Ceea ce ar trebui să intereseze în primul rând estetica receptării e prezenţa în afara textului a unui *cititor real*. Deplasarea scopurilor şi semnificaţiilor poeziei dinspre autor spre cititor, până la afirmarea în cele din urmă a superiorităţii lecturii asupra creaţiei, prin postularea *in extremis* chiar şi a ideii că cel care citeşte îşi stabileşte singur convenţia literară de care are nevoie[443], nu are cum să dea un răspuns la întrebarea de ce poezia modernă a devenit câmpul de afirmare a unor limbaje, viziuni despre lume şi tipuri de sensibilitate aflate într-un conflict ireductibil. Cititorul tradiţional şi cititorul modern au orizonturi de aşteptare diferite, întemeiate pe viziuni diferite despre valoarea artistică.

Ideea lui Jauss potrivit căreia „distanţa dintre orizontul de aşteptare şi operă, dintre ceea ce experienţa estetică de până atunci oferă ca fiind familiar, pe de o parte, şi «schimbarea orizontului» produsă odată cu receptarea noii opere, pe de altă parte, determină [...] caracterul artistic al unei opere literare"[444] e discutabilă, mai ales în poezia care se scrie de la 1850 încoace. Din acest moment artisticul încetează a mai fi ceva normal, un limbaj mai spectaculos decât limbajul obişnuit, un spaţiu al semnificaţiei şi al ideii mai profund decât spaţiul vieţii de zi cu zi. El nu va mai fi niciun loc al reprezentării simbolice şi al modelelor ideale sau un teritoriu al contemplaţiei care transcende perisabilitatea clipei prezente.

NEGATIVITATEA. De la Baudelaire încoace artisticul va fi interesat de perisabilitatea clipei prezente, de „ceea ce este" şi nu de „ceea ce trebuie să

---

[443] Cf. Jonathan Culler, *Poetics of the Lyric*, în *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Routledge and Kegan Paul, London, 1994, pp. 161-188.

[444] Hans Robert Jauss, *Istoria literară ca provocare a ştiinţei literaturii* (fragmente), în *Viaţa Românească*, nr. 10, 1980, p. 161.

fie”[445]. Pentru autorul *Florilor răului* arta se confundă cu modernitatea, iar modernitatea e „tranzitoriul”, prezentul[446]. Acest prezent impalpabil, prin definiție fugitiv şi echipotent, nu mai poate aparține cititorului – care este prizonierul convențiilor, al valorilor moştenite şi al actelor sale automatice de viață – ci rămâne privilegiul celui care scrie, el însuşi un prizonier al unei imanențe multipolare şi nedeterminate. Mallarmé e şi el un om al propriului său prezent, dar al unui prezent eternizat al intelectului. Tensiunea spre necunoscut a viziunilor lui Rimbaud provine dintr-o dilatare a clipei prezente. În prezent se ascunde indicibilul: o altă ordine, o

---

[445] Într-o lucrare intitulată *Eseu asupra individualismului* (Editura Anastasia-C.E.U. Press, Bucureşti, 1996), antropologul Louis Dumont arată că în cultura modernă a devenit imposibil să deducem imperisabilul (ceea ce trebuie să fie) din perisabil (ceea ce este), situație care blochează posibilitatea omului de a trece de la fapte la valori. Religia prezentului exclude valorizările, ea face cu neputință existența unui sistem de referință transcendent: „...accentul pus pe individ a condus la interiorizarea moralei, la rezervarea acesteia exclusiv conştiinței individuale, în timp ce ea era separată de alte scopuri ale acțiunii şi despărțită de religie. Individualismul şi separarea simultană a omului de natură au dus la disjuncția dintre bine, adevăr şi frumos şi la apariția unei prăpăstii adânci între ce *este* şi ce *trebuie să fie*. Această situație a devenit destinul nostru, în sensul că ea se află în centrul culturii şi civilizației moderne” (*op. cit.*, p. 270).

[446] „Modernitatea e tranzitoriul, trecătorul, prezentul, jumătatea artei, a cărei cealaltă jumătate este veşnicia şi imuabilul. [...] Elementul acesta trecător, fugitiv, ale cărui metamorfoze sunt atât de frecvente, nu aveți dreptul să-l disprețuiți sau să-l nesocotiți. Suprimându-l, cădeți inevitabil în vidul frumuseții abstracte şi de nedefinit...” (Charles Baudelaire, *Pictorul vieții moderne*, în *Pictorul vieții moderne şi alte curiozități*, traducere de Radu Toma, Editura Meridiane, Bucureşti, 1992, p. 390). E adevărat că Baudelaire încă mai acordă modernității şansa de a atinge non-perisabilitatea valorilor, arătând că „ținta sa e de a desprinde din modă ce poate ea conține ca poezie în istorie, să extragă veşnicul din tranzitoriu”. În acest sens, fiecare moment artistic din trecut şi-a avut modernitatea sa, „frumusețea sa misterioasă”. Şi totuşi, apare la Baudelaire şi o modernitate care este numai a lumii moderne şi care se apropie de viziunea nihilistă a lui Nietzsche: „rostogolirea omului în afara centrului către X”, înțelegând prin aceasta o progresivă pierdere a fundamentelor umane (Dumnezeu, *logos*-ul, istoria etc.). Elocvent e elogiul pe care Baudelaire îl face „hoinarului perfect”, observatorului detaşat al vieții, care este un individ descentrat, depeizat, asumându-şi cu pasiune propria-i alteritate, într-o lume în care valorile se neutralizează: „A nu fi la tine acasă, şi a te simți cu toate acestea pretutindeni acasă; a vedea lumea, a fi în centrul lumii şi să rămâi ascuns privirii lumii, iată câteva dintre cele mai mărunte plăceri ale acestor spirite independente, pătimaşe, nepărtinitoare, pe care limba nu le poate defini decât stângaci. Observatorul este un *prinț* ce peste tot se bucură de *incognito*-ul său. [...] Şi astfel cel îndrăgostit de viața universală pătrunde în mulțime ca într-un imens rezervor de electricitate. Îl mai putem compara şi cu o oglindă tot atât de imensă precum mulțimea; cu un caleidoscop înzestrat cu conştiință, care, la fiecare mişcare, reprezintă viața multiplă şi grația unduitoare a elementelor vieții. E un *eu* ce nu-şi poate potoli foamea de *non-eu*, şi care, în fiece clipă, îl redă şi îl exprimă în imagini mai vii decât viața, mereu nestatornică şi trecătoare” (*op. cit.*, p. 387). Vezi, de asemenea, în acest text esențial pentru istoria modernității, şi elogiul *dandy*-ului, al machiajului, al bizarului etc. sau sensul afirmației „Nimicul înfrumusețează ceea ce există”, care concentrează aceeaşi estetică a neutralizării valorilor şi a lipsei de fundamente.

altă ierarhie, o altă structură a lumii şi a individualităţii, de fapt, un întreg arsenal de „non-valori” (în măsura în care ele sunt nişte noi valori), la care cititorul nu are acces, pentru că acestea sunt individuale, şi pe care oricum cititorul le refuză, pentru că ele par non-umane.

Indicibilul este ireprezentabilul sau *imprezentabilul*, acel amestec de silă şi plăcere, de fascinaţie şi dezgust provocat de spaţiile urbane ale lumii moderne, despre care vorbea acelaşi Baudelaire, dar şi spaţiul subconştientului şi al sinesteziilor convulsive din poezia lui Rimbaud sau lumea logosului originar din poemele lui Mallarmé.

Jean-François Lyotard consideră că imprezentabilul este un apanaj al postmodernismului, dar tot el e acela care observă că şi „modernul invocă imprezentabilul în prezentarea însăşi”[447]. Există, prin urmare, în poezia modernă şi un infern al textului care nu poate vorbi despre ceea ce el ar dori să vorbească sau care se vede nevoit să vorbească despre ceea ce este absent. Misterul şi necunoscutul nu pot fi reprezentate, deşi misterul şi necunoscutul sunt omniprezente. Acesta e nivelul la care poeticile lui Baudelaire, Rimbaud şi Mallarmé se întâlnesc, punându-i cititorului o problemă de lectură irezolvabilă pe calea viziunii tradiţionale despre artistic.

Însă înainte de a se ajunge la ceea ce nu poate fi spus prin limbaj, ci doar sugerat, simbolizat, problematizat prin operă, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea cititorul real de poezie se va confrunta, pentru prima dată, cu negativitatea morală a poeziei moderne, acea negativitate pe care, într-un articol din 1882, Whitman i-o reproşa lui Poe. Iată despre ce este vorba:

> Aproape lipsite de orice element al principiului moral sau al concretului, sau al eroismului, sau al unor afecţiuni mai simple ale inimii, versurile lui Poe ilustrează o imensă facultate de frumuseţe tehnică şi abstractă, cu arta rimei dusă până la exces, o tendinţă

---

[447] Jean-FranÇois Lyotard, *Răspuns la întrebarea „Ce este postmodernismul?”*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986, p. 178.

iremediabilă spre temele nocturne, diabolice, în fiecare pagină. Judecându-le altfel, fac parte, probabil, din luminile electrice ale literaturii de imaginație, strălucitoare şi orbitoare, dar fără pic de căldură[448].

Să recunoaştem că aceste observații ale lui Whitman nu sunt valabile doar pentru Poe, ci, cu unele nuanțe în plus, şi pentru întreaga poezie modernă dezvoltată în linia lui Poe, Baudelaire şi Mallarmé. De altfel, în finalul articolului său, autorul *Firelor de iarbă* vorbeşte despre „tendința inevitabilă a culturii noastre poetice spre morbiditate, spre frumusețea nefirească, îmbolnăvirea tuturor gândurilor poetice şi a rafinamentului devenit scop în sine, oroarea de concretul democratic şi veşnic (în primul rând corpul, pământul şi marea, sexul şi cele asemănătoare lor)...”[449].

Dacă trecem peste faptul că lui Whitman acest gen de poezie i se pare că atinge patologia, trebuie să remarcăm că trăsăturile identificate de el sunt exacte, fără să se deosebească prea mult de trăsăturile celor două mari modele coincidente ale poeziei moderne pe care le-am avut mereu în vedere aici: Hugo Friedrich şi Carlos Bousoño. În viziunea poetului american, poezia ieşită din mantaua lui Poe e o poezie obsedată de moarte şi degradare, imorală şi amorală, lipsită de eroism, rece, abstractă, înclinată spre nocturn şi demonic, dezinteresată de lumea reală şi disprețuind concretul, însă rafinată tehnic, de o mare perfecțiune şi frumusețe formală, gratuită şi muzicală.

Această poezie nu cultivă nici orizonturile confortabile ale vieții burgheze, nici energiile şi setea dezlănțuită de experiență a supraomului nietzscheean pe care-l întâlnim, într-o variantă *sui generis*, chiar în creația lui Whitman. Ea cultivă, cum spuneam, negativitatea, descoperă estetica urâtului, impersonalitatea eului, deriziunea vieții, neliniştea pură a sufletului, *spleen*-ul, răul existenței, distanțarea de ceea ce este familiar şi

---

[448] Walt Whitman, *Semnificația lui Edgar Poe*, în *op. cit.*, p. 460.
[449] *Ibidem*, p. 461.

se concentrează asupra propriei sale ființe textuale, se închide cu voluptate în propria ei frumusețe care nu serveşte la nimic. Şi-a pierdut aproape în întregime utilitatea, nu mai crede în morala publică. Înaintea lui Rimbaud, care, paradoxal, este un „vitalist”, Baudelaire e exemplul cel mai frapant al acestui nou mod de a înțelege poezia.

Hans Robert Jauss a propus o extrem de interesantă analiză asupra liricii franceze a anului 1857 (anul apariției volumului *Florile răului*) consacrată motivului *la douceur du foyer*[450]. Dincolo de finele observații asupra modului în care, în epocă, texte aparent diferite converg întru reliefarea aceluiaşi orizont mediocru şi idealizat al vieții burgheze, studiul esteticianului german reține atenția prin concluziile sale cu privire la poezia lui Hugo şi Baudelaire.

Dacă prin poezia sa, autorul *Legendei secolelor* face figura unui scriitor oficial, care ilustrează ideologia „dulceții căminului” şi a blândei fericiri familiale, confirmând în felul acesta aşteptările cititorilor vremii, Baudelaire este avangardistul unei mentalități care cultivă „valorile” exterioare cercului familial burghez, dilemele, pasiunile şi grijile unei umanități marginalizate, declasate. Baudelaire ironizează cu sarcasm convențiile vieții burgheze şi-i demască tabuurile. Temele sale sunt noi şi scandalos de imorale.

Dar iconoclastia baudelairiană nu contravine vremii sale doar la nivel tematic, prin substanța ei negativă de viață, ci şi la nivel stilistic, prin atmosfera şi construcția textelor sale şi practica unui idiolect artistic în care semnele distanțării gramaticii poeziei de codul vorbirii uzuale se manifestă cu evidență. Nici prozodia lui Baudelaire nu mai este una „normală”, ea creează o muzică insidoasă, paralizantă, îmbătătoare ca un drog, inducându-i cititorului sentimentul unor voluptăți vinovate. În fața limbajului disonant al poeziei sale, Baudelaire prevede „şocul nervos” al posibilului său public: „Conştiința poetică, odinioară o infinită sursă de bucurii, a devenit acum un arsenal inepuizabil al instrumentelor de

---

[450] Cf. Hans Robert Jauss, *Dulceața căminului (La douceur du foyer): lirica anului 1857 ca model de transmitere a normelor sociale prin intermediul literaturii*, în *op. cit.*, pp. 389-426.

tortură”[451]. El descoperă „plăcerea aristocratică de a displăcea”[452] şi crede că „există o anumită glorie în a nu fi înțeles”[453].

Dar acesta e abia începutul. Mai târziu, pentru Gottfried Benn actul poetic va însemna „a ridica lucrurile decisive în limbajul neînțelesului, a te dărui unor lucruri care ar merita să nu convingi despre ele pe nimeni”[454]. În fața unui astfel de deziderat, în fața unei poezii care respinge din capul locului înțelegerea, cititorul nu poate decât să intre în stare de alarmă. Diferența normală dintre limbajul poetic şi cel uzual care a caracterizat dintotdeauna poezia a devenit în a doua jumătate a secolului al XIX-lea „o diferență radicală [...], o tensiune excesivă care, adăugată conținuturilor obscure, provoacă dezorientare”[455]. În continuare situația se va agrava. Poezia vocal-viscerală a lui Hugo Ball sau poezia lettristă a lui Isidore Isou vor suspenda pur şi simplu comunicarea.

SOLUȚII DE RECUPERARE. Putem observa acum că problema cititorului înțeles ca un coautor al textului apare, deloc paradoxal, din momentul în care limbajul poeziei se rupe cu totul de limbajul referențial. Cititorul – comod prin definiție – nu ajunge din proprie voință la statutul de coautor. Lui i se face cadou acest statut, şi asta pentru că poziția sa exterioară în raport cu opera devenise de nesusținut.

De acum înainte, lui nu i se va mai cere să înțeleagă, ci să consimtă, să-şi dea asentimentul – cum spune Bousoño – față de ceea ce el oricum nu mai poate decide: aspectul şi funcția textului care îi este prezentat drept poezie. Deposedat de codul său artistic, rămas prin tradiție, veacuri de-a rândul, în linii mari acelaşi, cititorul lumii moderne e invitat la un soi de cameleonism al simțirii şi înțelegerii, condiție susținută de ideea că

---

[451] *Apud* Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne,* Editura Univers, Bucureşti, 1969, p. 42.
[452] *Ibidem*.
[453] *Ibid.,* p. 11.
[454] *Ibid*.
[455] Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 13.

actul de lectură e un act de *re-creație* simpatetică, mergând până la identificare, a actului de creație.

Codul poetului modern de orientare reflexivă fiind prin definiție subiectiv şi irepetabil, cititorul e aproape obligat să încerce pătrunderea în interiorul acestui cod, lipsindu-se de toate armele şi bagajele sale receptive tradiționale şi lăsându-se cotropit de o forță străină care-i ignoră inima, mintea, convingerile morale şi-i atacă la modul coroziv ființa. El e silit să-şi asume toate tensiunile şi obscuritățile discursului cu care se confruntă, să le accepte *tale quale*, fără putință de împotrivire, într-un fel, să facă corp comun cu cel care scrie, cu toate neliniştile şi suferințele interioare ale acestuia. Limbajul există în sine, el nu mai poate fi tradus. Starea psihică a poetului e unică şi nonraționalizabilă, ea nu poate fi explicată, ci doar retrăită în actul de lectură.

Fiind o poezie literală în esența ei, un câmp semantic traversat de conotații puternic indeterminate care amestecă fascinația cu teama, voluptatea cu suferința, grotescul cu sublimul, poezia reflexivă îi impune cititorului să devină un virtuoz al identificării, un sacrificat al inteligibilității logice, o sensibilitate vinovată. Poezia reflexivă e o poezie a subliminalului, care „vrăjeşte mintea şi simțurile-ncântă”, ca să-l cităm încă o dată pe Baudelaire.

Whitman a observat bine: „morbiditatea” acestei poezii e o morbiditate a muzicalului, atracția subconştientă pe care ea o provoacă e o atracție a unei forme sonore irezistibile, deşi dispersivă şi anihilantă. Poezia reflexivă vorbeşte despre un mister care nu poate fi atins, despre un *dincolo* al existenței care nu poate fi decât bănuit, imaginat, despre un om fără umanitate şi despre o realitate ireală. E poezia unei actualități fără timp şi a unei individualități fără individ. Ea a pierdut „simțul continuității şi gustul comuniunii”[456]. Nimic mai departe de această poezie decât individul social, decât omul viu cu simțuri, sentimente şi sex.

---

[456] Observația îi aparține lui Igor Stravinski şi ea caracterizează muzica epocii contemporane. Constatăm însă că, din punctul de vedere al paradigmei estetice care le subsumează, între muzica primei jumătăți a secolului XX şi poezia aceleiaşi perioade nu există aproape nicio diferență. Muzica ajunge şi ea la incomunicabilitate şi explicațiile stilistice şi ontologice pe

Or, tocmai acestui gen complex de negativitate umană va încerca să i se opună poezia de tip whitmanian care este o poezie a unui loc dat, a unui timp dat, a unei naturi umane pozitive, în acelaşi timp generică şi istorică. Whitman formulează cu claritate dezideratele propriei sale lumi:

> A venit vremea de a ilustra totul prin geneza şi ansamblul actualităţii; şi mi se pare că o astfel de ilustrare şi ansamblu sunt cerinţele de căpetenie ale literaturii americane pe viitor[457].

În secolul XX, acest deziderat va depăşi America, impunându-i şi poeziei europene să regăsească imediatul vieţii. Să reţinem însă că, în mare, motivaţiile poeziei tranzitive sunt stabilite din nou, după celebra prefaţă a lui Wordsworth (1800), într-o formă mult actualizată, cu doi ani înainte de apariţia *Florilor răului*, odată cu prima ediţie a *Firelor de iarbă* (1855). Peste câteva decenii, privindu-şi retrospectiv marele său proiect poetic, Whitman va scrie:

> Am simţit cu adevărat atunci, în zilele tinereţii mele, după cum o simt acum, în cele ale bătrâneţii, nevoia de a formula un poem a cărui gândire întreagă să fie, direct sau indirect, o credinţă care să însemne înţelepciune, sănătate, mister, frumuseţea fiecărui proces, a fiecărui obiect concret, a fiecărei existenţe umane sau a oricărei alteia, considerată nu din punctul de vedere al tuturor, ci al fiecăruia în parte...[458].

---

care le putem da acestei situaţii pot fi regăsite punct cu punct şi în studiul lui Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, publicat în 1956. Următoarele observaţii ale lui Stravinski apar în *Poetica muzicală*, a cărei primă ediţie datează din 1952: „Capriciul individual, anarhia intelectuală care tinde să domine lumea în care trăim, îndepărtează artistul de semenii săi şi îl obligă să apară în ochii publicului în calitate de monstru; un monstru de originalitate, inventator al propriului său limbaj, al vocabularului şi mijloacelor artei sale. Folosirea materialelor verificate şi a formelor stabilite îi sunt în mod obişnuit interzise. El ajunge să vorbească un idiom fără nicio relaţie cu lumea care îl ascultă. Arta devine într-adevăr unică, în sensul că ea este incomunicabilă şi ermetică pe toată linia" (Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1967, p. 75).

[457] Walt Whitman, *O privire în urmă spre drumuri colindate*, în *op. cit.*, p. 485.

[458] *Ibidem*, p. 491.

Whitman refuză să înțeleagă gratuitatea. Pentru el poezia nu poate să fie decât utilă, ea nu se poate adresa decât unui cititor real:

> Eu declar că cel mai real serviciu pe care poemele mele sau orice altă scriere pot să-l facă cititorului lor nu este numai de a-i satisface intelectul sau a-i satisface un interes superficial şi nici chiar de a-i descrie mari pasiuni sau persoane sau evenimente, ci de a-i insufla o bărbăție robustă, şi curată credință, şi să-i dea o „inimă largă”...[459].

Trebuie să recunoaştem că între această aspirație whitmaniană şi convingerea lui Frank O'Hara că poezia joacă în viața omului acelaşi rol pe care îl îndeplineşte o scrisoare, o convorbire telefonică sau o discuție, diferența nu e prea mare.

4. Limbajul

NORMALITATEA ORIGINARĂ. Poezia e un fapt de limbaj, ea există şi se manifestă în şi prin limbaj. Oricare ar fi natura „informațiilor” pe care poezia le vehiculează, acestea au la bază o articulare lingvistică. Am văzut că definirea poeziei prin opoziție cu limba comună e o constantă a studiilor afectate determinării fenomenului liric. Impresia cvasigenerală e aceea că poezia îşi stabileşte specificitatea în câmpul unui limbaj deviant de la normele comunicării lingvistice instrumentale. Faptul nu are de ce să surprindă, de vreme ce primele încercări de investigație riguroasă a textelor poetice au apărut în domeniul lingvisticii. Înainte de a fi un eminent poetician, Jakobson, de pildă, a fost un redutabil lingvist.

Toate dilemele şi incertitudinile provocate de cercetarea organismului poeziei pornesc de la limbaj, de la confruntarea legilor generale ale transmiterii informației verbale cu legile niciodată sigure, în continuă schimbare, ale constituirii expresiei poetice.

---

[459] *Ibid.*, p. 489.

Ne putem reaminti aici faptul că pentru Aristotel problemele particulare ale limbajului poeziei sunt reductibile la un fenomen de vocabular. În viziunea lui, diferențele dintre vorbirea comună şi vorbirea poetică privesc, înainte de toate, componenta lexicală a comunicării. Pe de o parte, există „cuvintele obşteşti”, pe de alta, „graiul presărat cu termeni străini: denumire prin care înțeleg – explică Aristotel – provincialismele, metaforele, cuvintele lungite şi tot ce se depărtează de uzul obştesc”[460]. Limbajul poeziei ar fi, totuşi, rezultatul unei echilibrate dozări de cuvinte comune – care conferă claritate – şi metafore, provincialisme etc. – care devin marca poeticului.

Altfel, utilizarea într-o compoziție verbală numai a metaforelor sau numai a provincialismelor ar conduce – consideră filosoful stagirit – fie la „enigmă”, fie la „barbarism”. Metaforizarea excesivă provoacă opacizarea semantică. Utilizarea prea abundentă a termenilor locali, dialectali creează ininteligibilitatea. Dacă în primul caz exagerarea e de natură contextuală, în cel de-al doilea neînțelegerea se produce la nivel referențial. Dar nici în aceste două cazuri extreme, care depăşesc domeniul faptelor artistice, nu se poate vorbi despre o reală violare a codului limbii obişnuite.

Cât despre adevăratul limbaj artistic – înțeles ca o vorbire împodobită menită a evita banalitatea şi vulgaritatea – el este un mod de comunicare diferit de comunicarea cotidiană, însă în deplin acord cu normele generale ale vorbirii.

Aristotel nici nu găseşte de cuviință să afirme acest ultim adevăr. Faptul era de la sine înțeles. Coincidența dintre normele gramaticale ale limbajului poetic şi structura gramaticală de bază a limbii în interiorul căreia se edifică acest limbaj e o constantă a poeziei tradiționale ce-şi va menține obligativitatea până în pragul epocii moderne.

ÎMPOTRIVA GRAMATICII. Cea de-a doua jumătate a secolului trecut creează premisele unei literaturi pentru care revolta împotriva gramaticii şi

---

[460] Aristotel, *Poetica*, Editura Academiei, Bucureşti, 1965, p. 84.

a logicii devine o trăsătură accentuată până la paroxism. Descrierea exactă a acestei situații ne cere să apelăm la opiniile lui George Steiner:

> Conceptul de *cuvânt lipsă* marchează literatura modernă. Principala împărțire din istoria literaturii occidentale are loc între începutul anilor şaptezeci ai secolului trecut şi începutul secolului XX. Această perioadă separă o literatură adăpostită de limbă de una pentru care limba a devenit o temniță. Comparate cu această împărțire, toate curentele sau mişcările istorice şi stilistice anterioare – helenismul, feudalismul, barocul, neo-clasicismul, romantismul – sunt doar subgrupuri sau variante. De la începuturile literaturii occidentale până la Rimbaud şi Mallarmé (Hçlderlin şi Nerval sunt precursori decisivi dar izolați) poezia şi proza s-au aflat într-un acord organic cu limba. Vocabularul şi gramatica au putut fi extinse, deformate, împinse până la limitele capacității de înțelegere. Există neclarități şi răsturnări deliberate ale logicii limbajului comun în întreaga poezie occidentală, la Pindar, în lirica medievală, în poezia de dragoste şi filosofică europeană a secolelor al şaisprezecelea şi al şaptesprezecelea. Dar, chiar când este cât se poate de explicit, actul inventării, al individualizării în *stile nuovo* al lui Dante, în cosmografia semantică a lui Rabelais, evoluează în funcție de spiritul limbii. Vocația lui Shakespeare constă într-o realizare, o întruchipare mai cuprinzătoare decât a oricărui alt scriitor, mai fin variată şi ordonată în interior, a posibilităților cuvântului şi sintaxei publice[461].

După 1871, anul în care Rimbaud scrie *Les lettres du voyant*, – arată mai departe George Steiner – apare conştiința unei incompatibilități între individualitatea irepresibilă a poetului şi sistemul restrictiv şi depersonalizator al limbii colectivității:

---

[461] George Steiner, *op. cit.*, în ed. cit., pp. 219-220.

> ...poetul nu mai are sau nu mai aspiră la dreptul de posesiune nativ în casa cuvintelor. Limbile care îl aşteaptă ca individ născut în istorie, societate, în cadrul convențiilor expresive ale culturii şi mediului său specific nu mai sunt un înveliş natural. Limba statornicită este un inamic. Poetul o găseşte mizeră şi plină de minciuni. Folosirea zilnică a făcut ca ea să devină perimată. Vechile metafore sunt inerte, iar energiile complet uscate. Este sarcina obligatorie a scriitorului, aşa cum afirma Mallarmé despre Poe, *de a purifica limba tribului.* El va căuta să reanime magia cuvântului prin dislocarea legăturilor tradiționale ale gramaticii şi ale spiritului ordonat (poezia lui Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*). El se va strădui să anuleze sau, cel puțin, să atenueze continuitățile clasice ale rațiunii şi sintaxei, ale direcției conştiente şi formei verbale (*Iluminările* lui Rimbaud). Deoarece a devenit calcifiată, impermeabilă pentru o nouă viață, crusta publică a limbii trebuie să fie spartă. Numai atunci îşi va regăsi glasul esența subconştientă şi anarhică a omului. De la Homer încoace, literatura, exprimarea viziunii, se deplasează după urzeala limbii. După Mallarmé, aproape toată creația poetică importantă şi o mare parte a prozei care determină modernismul se vor deplasa împotriva curentului limbajului normal[462].

INDIVIDUALITATEA SUBIECTIVĂ ŞI POEMUL OBIECT. Am reprodus *in extenso* considerațiile de mai sus pentru că ele au în discuția noastră o importanță capitală. Totuşi, câteva adăugiri şi semne de întrebare sunt în continuare necesare.

E cazul să ne întrebăm, înainte de toate, care este motivul acestei fundamentale răsturnări de optică în problema raportului dintre limba vorbită şi limba poeziei. A aduce în discuție doar imperativul modern al continuei schimbări a formelor literare ar fi totuşi prea puțin. „Spargerea crustei publice a limbii" – acțiune în care se va înscrie întregul eşalon de

---

[462] *Ibidem*, p. 221.

poeți moderni inventariat de Hugo Friedrich în cartea sa – este urmarea firească, deşi cu consecințe stranii, a unei modificări de orizont existențial, cultural şi axiologic.

Lumea modernă aduce cu sine o spectaculoasă răsturnare în sfera valorilor umane. Pe lângă datele trecute în revistă într-un capitol anterior, o abordare sociologică a chestiunii ar putea, cred, demonstra funcția deloc minoră pe care au avut-o mişcările sociale şi eşecul revoluțiilor din prima jumătate a secolului al XIX-lea în conturarea unei noi problematici a individualității.

Am arătat deja că individualitatea care se afirmă în poezia tradițională e o valoare gândită din exterior prin suprapunerea ei pe un model uman general aparținând moralei publice. E în afară de orice îndoială că această situație a fost şi ea marcată de nenumărate conflicte. În realitate, multă vreme despre o adevărată individualitate umană nu se poate vorbi[463]. Poezia confesivă, erotică şi intimistă anterioară romantismului a sporit în timp tensiunile favorabile declanşării revoluției subiectivității, sub semnul căreia se va desfăşura până la jumătatea secolului XX lirica modernă.

---

[463] Michel Foucault susține chiar ideea că până spre sfârşitul secolului al XVIII-lea în cultura europeană nu există nici *omul* ca realitate gândită în concretul ei. Omul ca problemă e o descoperire ulterioară clasicismului şi această problemă apare odată cu instituirea cadrelor cunoaşterii ştiințifice. De reținut e faptul că „inventarea" omului n-a fost posibilă decât după depăşirea viziunilor metafizice, anistorice, anterioare şi că din secolul al XVIII-lea încoace problemele omului sunt avute în vedere în imanența lor. Modernitatea timpurie a descoperit că omul este un „dublet empirico-transcendental" care poate fi studiat obiectiv:

„Au luat atunci naştere – arată Michel Foucault – două tipuri de analize. Cele care s-au instalat în spațiul corpului şi care, prin studierea percepției, a mecanismelor senzoriale, a schemelor neuro-motorii, a modurilor de articulare comune lucrurilor şi organismului, au funcționat ca un soi de estetică transcendentală: prin intermediul lor se descoperea faptul că [...] există o *natură* a cunoaşterii umane care îi determină acesteia formele şi care, în acelaşi timp îi poate deveni manifestă prin intermediul propriilor ei conținuturi empirice. Cel de-al doilea tip de analize [...], au funcționat ca un soi de dialectică transcendentală; ele scoteau la iveală acest fapt: [...] există o *istorie* a cunoaşterii umane, care poate, deopotrivă, să se ofere cunoaşterii empirice şi să-i prescrie acesteia formele" (*Cuvintele şi lucrurile. O arheologie a ştiințelor umane*, traducere de Mircea Vasilescu şi Bogdan Ghiu, Editura Univers, Bucureşti, 1996, p. 374).

Individualitatea subiectivă are nevoie pentru a se afirma de un limbaj privat, epurat de insidioasa ideologie depersonalizatoare a codului lingvistic propriu vieții publice. Tăierea cordonului ombilical care leagă expresivitatea poetică de normele semantico-gramaticale ale vieții de zi cu zi e un act conştient de renunțare la o duplicitate potrivnică exprimării libere de sine.

În aceste condiții, însăşi calitatea de poet suferă o modificare hotărâtoare. Poetul modern nu mai e obsedat nici de conformarea operei sale la nişte modele de autoritate, nici de originalitatea propriului său discurs. Adevărul şi autenticitatea a ceea ce el simte şi gândeşte îi cer să caute posibilitățile de edificare a unui nou discurs. O sensibilitate şi o gândire exacerbate, fascinate de iluzia unei esențe psiho-corporale până atunci reprimate, se zbat să instituie o nouă limbă poetică, închisă, secretă, izolată de malaxoarele uniformizatoare ale retoricilor de gen.

Conflictul subiacent dintre limbajul individual şi limbajul public e suspendat, prin izolarea sub focarul interesului doar a primului termen şi afirmarea dreptului poetului de a-şi inventa formele sale insolite, anti-gramaticale de comunicare. Drumul ermetismului este astfel deschis. Sintaxa devine o categorie a fluxului verbal interior, morfologia îşi pierde rigiditatea normativă, cuvintele migrează de la o categorie gramaticală la alta, punctuația e desființată sau reinventată[464], topica primeşte valențe echivoce sau ambigue, textul însuşi se transformă într-o realitate verbală

---

[464] Există şi poeți moderni care nu simt nevoia să renunțe la punctuație, ci să-i confere mai multă precizie, făcând-o să semene cu semnele din muzică. Unul dintre aceştia e Paul Valéry: „Este criticată maniera mea (sau abuzul) de a folosi – cuvinte subliniate, cratime, ghilimele. Ceea ce înseamnă, pe scurt, a spune sau a face manifest că eu găsesc insuficientă punctuația obişnuită. [...] Punctuația noastră este vicioasă. Este în acelaşi timp fonetică şi semantică şi insuficientă pe ambele planuri. Nimic nu indică, la lectură, că trebuie (de pildă) să reiei un anumit ton de început de frază, după ce vei fi adoptat un altul în timpul pronunțării câtorva cuvinte (interpolând o remarcă).

– De ce nu semne ca în muzică? (unde, de asemenea, lipsesc). Semne de viteză, de accentuare a articulării – opriri de durată diferită. «Vivace», «solenne», staccato, scherzando” (*Limbaj*, vol. *Poezii. Dialoguri. Poetică şi estetică*, Editura Univers, Bucureşti, 1989, pp. 863-864).

susceptibilă de o continuă reorganizare. El capătă aspectul unui produs nedefinit, provizoriu, virtual, impalpabil, deconspirând „o contemplare activă a imposibilităţii sau cvasi-imposibilităţii de aducere la viaţa adecvată”[465] a unui spaţiu psihic incert şi obscur.

În nu puţine cazuri textul e totul, el nu mai are propriu-zis o substanţă externă din care să-şi extragă sevele, ci se hrăneşte din sine, trăieşte prin propria lui tensiune semantică. A devenit un obiect independent, autosuficient, la fel de real ca toate obiectele exterioare, doar că alcătuit din materia cuvintelor. Este şi el un produs artificial, un obiect creat şi obiectul acesta se numeşte „poem”. E de ajuns şi atât. Sau, mai degrabă – cum susţin mulţi poeţi ai secolului XX –, poezia trebuie să fie numai atât: un obiect verbal[466].

După opinia lui Gottfried Benn, modernismul e „încercarea artei de a se trăi pe sine, în destrămarea generală a conţinuturilor, ca pe un conţinut, şi de a plăsmui din această trăire un nou stil, e încercarea de a opune nihilismului general al valorilor o nouă transcendenţă: transcendenţa plăcerilor creatoare”[467].

Descoperim aici acea plăcere pe care o cunoştea bine Mallarmé, plăcerea de a lucra cu cuvintele ca şi cum ai lucra cu notele muzicale în conceperea unei compoziţii sonore, abstractă prin chiar natura ei. Legile poeziei nu mai urmează astfel legile vorbirii, pentru că problema reprezentării şi a adevărului referenţial a dispărut din preocupările poetului. Observaţiile lui George Steiner cu privire la ruptura pe care o produce în câmpul comunicării noul limbaj pot fi completate cu aceste constatări tehnice ale lui Hugo Friedrich:

---

[465] George Steiner, *op. cit.*, în ed. cit., p. 226.

[466] Aceasta e, de pildă, opinia lui Valéry care afirmă răspicat: „Treaba poetului este de a construi un fel de corp verbal care să aibă soliditatea, dar şi ambiguitatea unui obiect. Experienţa arată că un poem prea simplu (de exemplu cel abstract) este *insuficient* şi se uzează de la prima privire. Nici măcar nu mai este un poem” (*Poezie*, în *op. cit.*, p. 807).

[467] Gottfried Benn, *Probleme ale liricii*, în *Secolul 20*, nr. 7, 1969, p. 40.

> Limbajul poetic capătă caracterul unui experiment de unde rezultă combinații care, departe de a fi proiectate de sensul poemului, produc abia ele însele acest sens. Materialul lexical curent îmbracă semnificații neobişnuite. Cuvinte provenind din cele mai îndepărtate domenii de specialitate sunt electrizate liric. Sintaxa se dezarticulează sau se reduce la predicate nominale voit primitive. Cele mai vechi instrumente ale poeziei, comparația şi metafora, sunt mânuite într-o manieră nouă care evită termenul natural de comparație şi provoacă o contaminare ireală de lucruri obiectiv şi logic incompatibile. După cum, în pictura modernă, structura de culori şi forme, devenită autonomă, dislocă elementele concrete sau le elimină complet pentru a se realiza doar pe sine, şi în lirică, structura dinamică autonomă a limbajului, necesitatea subiectivă a unor serii de sunete şi curbe de intensitate libere de sens pot avea drept consecință ca poemul să devină complet inaccesibil pornind de la conținuturile sale expresive. Aceasta pentru că propriul său conținut rezidă în dramatismul forțelor formale, atât exterioare, cât şi interioare. Faptul că un astfel de poem mai este totuşi limbaj, dar limbaj fără obiect comunicabil, are urmarea disonantă că ademeneşte şi dezorientează în acelaşi timp pe cel care îl receptează[468].

Condiția acestei poezii având drept substanță un limbaj care în acelaşi timp se autogenerează şi se autodevoră în închiderea monadică a textului poate fi ilustrată cu zeci de nume de poeți moderni, între care, dacă ar fi să ne oprim numai la poezia spaniolă a „Generației de la 1927”, Antonio Machado, GarcĂa Lorca, Vicente Aleixandre, Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, Gerardo Diego etc. Şi totuşi, aceşti poeți nu fac o poezie a limbajului, de orientare ludică sau experimentală. Pe ei nu-i interesează limbajul, ci poezia, poemul ca atare, procesul de creație a poemului, obiectul artistic care este poemul. Ei scriu o poezie non-referențială, aşa cum pictorul abstracționist creează o pictură non-figurativă. Însă această

---

[468] Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 13.

poezie se naşte, totuşi, din stări, sentimente, acte mentale, reacții, proiecții, pulsiuni.

Ca să înțelegem mai exact despre ce este vorba, putem face apel încă o dată la luciditatea teoretică a lui Gottfried Benn. El crede că un anumit grad de impuritate îi e necesar poeziei şi că poezia nu poate niciodată să ajungă la puritatea cuvintelor luate în sine pentru că „în spatele fiecărui poem stă de fiecare dată, de necuprins cu privirea, autorul, ființa sa, existența sa, situația sa interioară, chiar şi obiectele nu apar în poem decât pentru că mai înainte au fost obiectele *sale*...”[469].

Ajungem astfel, încă o dată, la problema ermetismului, aşa cum poate fi ea pusă mai ales în cazul poeziei lui Montale: ermetic e acel text în care stările eului liric nu sunt localizabile, pentru că din realitatea psihică pe care s-a sprijinit geneza sa au fost eliminate reperele imediate: locul, timpul, cauzalitatea, finalitatea, motivația etc. Orice poem devine astfel o emblemă secretă, de esență lingvistică (şi nu iconică sau muzicală etc.) a unei individualități definibile prin non-asemănarea ei cu celelalte individualități. Esențialul pare să stea în faptul că ea vorbeşte un alt limbaj, de creație proprie, avându-şi propriile sale legi, inaccesibile profanului.

SUBMINAREA BAZELOR VORBIRII. Revoluția limbajului declanşată spre sfârşitul secolului al XIX-lea şi perpetuată apoi zeci de ani, până în pragul celui de-al Doilea Război Mondial, nu reprezintă doar o insurgență care are ca scop constituirea unei enclave poetice în spațiul mare al comunicării verbale uzuale. Ea este şi o acțiune de deconspirare şi subminare a înseşi bazelor vorbirii, semnificării şi circulației sensului. Limbajul ca dimensiune umană fundamentală e supus unor atacuri îndârjite, cu scopuri vădit distructive, maşinăria sa sintactico-semantică e descompusă şi reconstruită ironic, parodic, în forme groteşti şi absurde.

---

[469] Gottfried Benn, *op. cit.*, în rev. cit., p. 44.

Funcționarea lingvistică a sensului e dezvăluită în toată utopia sa derizorie, iluzorie şi meschină.

Înainte de futurism şi dadaism, odată cu *Poeziile* lui Lautréamont, poezia modernă îşi stabileşte drept obiectiv de atac chiar natura limbajului. Va fi vorba de acum înainte „de problematizarea cuvintelor pe care le vorbim, de denunțarea pliului gramatical al tuturor ideilor noastre, de spulberarea miturilor ce ne animă cuvintele”, de „dezmembrarea sintaxelor, ruperea modurilor constrângătoare de a vorbi, întoarcerea cuvintelor în direcția a tot ce se spune prin ele şi în pofida lor”[470]. Puțin îi va mai păsa poezei de frumusețe, artă, ideatică, valoare, construcție, sens, adevăr, morală, dacă limbajul suferă de o boală care falsifică totul. Şi dacă boala aceasta nu poate fi vindecată, ea poate fi măcar pusă sub observație şi „demonstrată” pe viu.

Tocmai unul dintre cei mai autorizați reprezentanți ai poeziei reflexive, Giuseppe Ungaretti, pare să fi înțeles exact sensul descoperirilor pe care le-a făcut Lautréamont în scrierile sale posterioare *Cânturilor lui Maldoror*:

> În momentul *Poeziilor* el pare să nu mai aibă nicio încredere în cuvânt. Discursul său este revelația unei grele taine. El a înțeles că lirismul însuşi e un domeniu foarte mic. A întrezărit identitatea contrariilor, chiar în jocul cuvintelor. Maxima unui celebru gânditor poate fi răsturnată; va rezulta – de n-ar trece decât un sofist pe acolo – enunțul unui adevăr tot atât de acceptabil. Poți să nu-i schimbi decât un cuvânt, sau pur şi simplu să deplasezi acest cuvânt, şi va fi încă un adevăr valabil. Poți varia astfel la infinit conținutul, să te slujeşti de el pentru o mie de efecte diferite, opuse sau analoage, după plac. Ce valorează deci cuvântul? Totul şi nimic. Şi fiindcă pentru el cuvântul nu mai are nicio valoare subiectivă, îl ține în pumn ca pe o armă teribilă[471].

---

[470] Michel Foucault, *op. cit.*, p. 357.

[471] Giuseppe Ungaretti, în *Le Disque Vert*, nr. special. *Apud* Lautréamont, *Cânturile lui Maldoror. Opere complete* (traducere, bibliografie şi ilustrații de Taşcu Gheorghiu), secțiunea *Date, comentarii, opinii*, Editura Univers, Bucureşti, 1976, p. 222.

Mai departe, pe organismul limbajului se pot face toate încercările terapeutice cu putință. Oricum, omul monolitic al clasicilor sau omul cu identitatea sfâşiată al romanticilor nu mai există, nici ca gândire, nici ca sensibilitate, şi prin limbaj el nu (mai) poate stăpâni adevărul. „Gândul se formează în gură” e o afirmație a lui Tristan Tzara care spune totul. Poezia lingvistică e poezia unei vorbiri care se dispensează de om, fie el subiectiv sau generic, de viața lui, de logica şi gramatica lui, lăsând cuvintele în libertate (deziderat futurist), modificându-le până la nerecunoaştere, dându-le alte baze fonetice şi lexicale de articulare (vezi poetica lettristă) etc.

De la *Poeziile* lui Lautréamont încoace lucrurile se petrec ca şi cum limbajul nu ar mai fi vehiculul unor conținuturi specifice de umanitate, psihice, sensibile şi ontologice, ci unica substanță a omului şi a vieții, dar o substanță ambiguă, absurdă, lipsită de sens, precară, inutilă, improprie prin definiție.

Într-un astfel de câmp individualitatea nu mai este cu putință, pentru că în realitate nu există un adevăr individual uman. Eul e o ficțiune a vorbirii şi a scrisului, el se confundă cu propriile sale mărci gramaticale. Putem vorbi, cel mult, despre un „eu de hârtie”, despre un „eu textual”, despre un „eu lingvistic”. Omul e jucat de limbaj, el este un prizonier al jocurilor limbajului. Limitele omului sunt limitele dicibilului. Nu există un adevăr prealabil al sensului. Sensul se naşte punctual şi funcționează punctual, el înseamnă deschidere, proces, antilinearitate, enunțare, intertextualitate, alteritate, expansiune a semnificantului. Iată doar câteva din ideile care revin cu insistență în poezia experimentală (*Tel Quel, I Novissimi*, Helmut Heissenbüttel, Jacques Roubaud etc.) a ultimelor decenii ale secolului XX.

REFACEREA PUNȚILOR. E nevoie să ne oprim în continuare şi asupra implicațiilor lingvistice ale poeziei tranzitive, pe care nu întâmplător am lăsat-o la urmă în această discuție. Conceptul de poezie modernă cu care încă operăm astăzi privilegiază până la exces poezia de tip reflexiv şi

acordă o destul de mare importanță poeziei lingvistice, dar nu vede în fenomenele tranzitive decât nişte excepții care confirmă regula. Cele două lungi extrase din volumul *După Babel* de George Steiner ne-au putut arăta, încă o dată, că pentru o bună parte a conştiinței critice actuale poezia modernă se identifică cu acea creație lirică aflată în descendența lui Poe, Baudelaire, Mallarmé şi Rimbaud.

Acest mod de a privi lucrurile îşi găseşte cel puțin trei explicații. Ruptura cu tradiția şi cu „cuvintele tribului”, operată de poezia născută din ideologia simbolistă, a fost atât de spectaculoasă şi de profundă, încât formele „normale” de manifestare a modernității poetice au devenit nesemnificative. Pe de altă parte, aceste forme s-au dezvoltat în nişte cadre teoretice şi ideologice mai puțin coerente şi mai puțin agresive, fără o clară conştiință a continuității lor, într-un fel de structură *underground*, care a ieşit la suprafață – asemeni părții inferioare a unui aisberg – abia la două-trei decenii după începutul secolului XX, în urma unui destul de lung proces de acumulări. În sfârşit – dar aceasta e deja o problemă mai mult decât discutabilă – se poate spune şi că poezia reflexivă se confundă cu lirica modernă, în timp ce poezia tranzitivă se înscrie în mişcarea postmodernă. Cât despre poezia „lingvistică”, aceasta ar fi o caracteristică a avangardei şi a neoavangardei.

Mult mai apropiată de limba uzuală prin chiar condiția ei „umilă”, preocupată, prin temele, subiectele şi motivele pe care le cultivă, de spațiile contingente ale vieții, discretă din punctul de vedere al procedeelor, poezia tranzitivă s-a manifestat multă vreme ca o mişcare subterană, secundară, fără ambiții absolute. Astăzi încă, într-un moment în care tipul ei de discurs pare să fi devenit dominant, poezia tranzitivă a rămas un fel de cenuşăreasă a limbajului poetic, ocolită sistematic de autoritățile în materie, marginalizată, pusă la index, socotită vinovată de toate crimele comise împotriva Poeziei şi lipsită, în orice caz, de considerația estetică pe care o merită. Lucru iarăşi de înțeles, dacă e să avem în vedere şi faptul că estetica însăşi, ca domeniu specializat al ştiințelor umane, se află de o vreme încoace în criză.

Dar chestiunea transcendenței valorii artistice trebuie pusă acum în cu totul alți termeni, integrând în perspectiva generală şi pictura gestuală, *happening*-ul, *pop-art*-ul, poezia concretă, arta video, *bodyart*-ul etc. – fenomene considerate în continuare marginale sau subculturale, cum marginală rămâne în cercetarea critică şi poezia de tip tranzitiv. Ar fi nevoie, poate, de o discuție care să ducă la clarificarea funcțiilor şi scopurilor actului estetic în societatea modernă târzie.

Poezia tranzitivă este o poezie integrativă, în mod indisolubil legată de o estetică a perisabilului şi a existenței concrete, încercând să resuscite valorile minime ale vieții şi să facă din insignifianța actelor cotidiene un teritoriu al semnificativului. Ideologia de sorginte romantică a unui *dincolo* al existenței şi-a pierdut cu totul, de o sută de ani încoace, puterea de iradiere şi de seducție. Tocmai de aceea poezia notației directe şi a faptului brut, a epifaniei profane şi a multiplicității lumii concrete se poate defini ca o încercare de regăsire a dimensiunilor ființei umane într-un nou orizont al totalității. Acesta este un orizont inclusiv al totalității limbajului.

În poezia urmaşilor lui Whitman, refuzul mijloacelor poetice convenționale implică deschiderea față de fenomenul viu al limbii şi explorarea programatică a stratificărilor ei lexicale. Poezia tranzitivă străbate în mai mare măsură totalitatea şi diversitatea limbii naturale, şi asta pentru că ea e mult mai apropiată de diversitatea realului şi spontaneitatea umanului.

Mişcarea de esențializare a sensului, de abstragere a cuvântului din păienjenişurile funcționării sale contingente, declanşată de poezia simbolistă, se face vinovată, paradoxal poate, de sentimentul unui vid semantic, al unei crevase ivite peste noapte între limbaj şi lume. Şi asta chiar în câmpul creației poetice propriu-zise. Trebuie că acest sentiment a fost suficient de puternic la poeții imagişti şi obiectivişti, încât sarcinile trasate de ei poeziei să exprime în primul rând nevoia refacerii punților suspendate ale raportului cunoaştere – realitate. Efortul poeziei tranzitive de la începutul secolului nostru încoace pare să fie acela de a făuri un limbaj poetic mai direct, mai analitic, mai cuprinzător şi mai suplu, în stare de o mai exactă configurare a pregnanței şi plurivalenței vieții

imediate. Un lucru este sigur: niciodată în istoria ei poezia n-a îndrăznit şi n-a reuşit să atingă într-o asemenea măsură fenomenul totalităţii limbii şi să scoată la lumină datele caracterului său situaţional.

POEZIA TRANZITIVĂ ŞI PLURILINGVISMUL. Fenomenul apropierii limbajului poetic de formele stilistice ale prozei a fost adus nu odată în discuţie în cartea de faţă. Ce nu am accentuat în suficientă măsură e faptul că într-un câmp literar în care romanul tinde să devină monologic şi să se poetizeze[472] adaptând structura unui discurs unic, accentuat subiectiv şi autoreferenţial (vezi cazul lui Proust, Joyce, Virginia Woolf şi al multor romancieri francezi postbelici din şcoala Noului Roman), poezia se vede nevoită să-şi adjudece ea însăşi o funcţie dialogică şi polifonică proprie prin tradiţie epicului. Poezia se apropie de proză nu doar prin limbaj, ci şi prin noile sale funcţii de reprezentare şi comunicare. Astfel încât multe dintre fundamentalele distincţii operate de Bahtin în studiul său *Discursul poetic şi discursul romanesc* sunt valabile pentru opoziţia poezie reflexivă – poezie tranzitivă care ne interesează aici.

Înainte de a arăta în ce sens poezia tranzitivă preia la nivel de limbaj şi funcţie dialogală câteva dintre sarcinile romanului, vreau să fac observaţia că nici Bahtin nu poate evita în studiul său unele exagerări şi reducţii. Felul în care el înţelege discursul poetic, fără a face nicio deosebire între poezia tradiţională şi poezia modernă, duce la conturarea unui model mai degrabă al poeziei reflexive decât al poeziei în totalitatea ei. Cât despre roman, acesta e privit exclusiv ca o realizare polifonică, fără a se lua în considerare manifestările lui monovocale, în varianta „romanului poetic”.

---

[472] Definit ca poetic prin analogie cu poezia modernă, tipul de roman în discuţie reprezintă o formă pe care prozatorii secolului XX au creat-o în mod deliberat, ţinând seama de tendinţele şi metamorfozele contextului literar la care ei s-au raportat. Într-unul din volumele sale de eseuri (*Puntea îngustă a artei*, 1927), Virginia Woolf constată că „s-ar putea ca proza să preia – le-a şi preluat de fapt – unele din îndatoririle de odinioară ale poeziei [...]. Vom fi nevoiţi să născocim numiri noi pentru cărţi diferite ce se ascund sub acest generic [romanul]. Şi e posibil să se afle atunci, printre numitele romane, unul pe care să nu prea ştim cum să-l botezăm. Va fi scris în proză, dar într-o proză care va avea multe din caracteristicile poeziei” (*apud* Irina Mavrodin, *Romanul poetic*, Editura Univers, Bucureşti, 1971, pp. 66-67).

Pentru Bahtin, discursul poetic e un discurs suficient sieşi, izolat de toate celelalte discursuri, unitar şi unic, construit dinăuntrul limbajului uzual, o formă de rostire literară monologală, autoritară, dogmatică şi conservatoare (întrucât „sacerdotală”). Începând cu secolul nostru (prin mişcările simbolistă şi futuristă şi poezia transraţională a lui Hlebnikov), discursul poetic devine şi artificial, elitar, „nedemocratic”, în sensul că el nu mai acceptă egalitatea cu celelalte discursuri din rândul cărora s-a desprins.

Din toate aceste trăsături rezultă cu evidenţă că în viziunea lui Bahtin discursul poetic e o formă de limbaj care aspiră spre puritate, închidere, distanţare faţă de lume, izolare, non-comunicabilitate. Poeticianul rus are, totuşi, în vedere şi unele cazuri în care poezia încearcă să se apropie de diversitatea reală a limbajelor, devenind un fenomen plurilingv, şi el dă exemplul genurilor „inferioare”: satira şi comedia. Plurilingvismul mai poate fi prezent şi în poezia dramatică, în vorbirea personajelor, însă – arată Bahtin – această vorbire nu are calitatea unui limbaj „străin” de limbajul propriu al operei. Totul aici este subsumat unui principiu lingvistic unic, cel al poetului: „Pentru reprezentarea unei lumi străine, el nu recurge niciodată la limbajul altuia ca mai adecvat acestei lumi”[63]. Ideea lui Bahtin e aceea că discursul poetic e prin definiţie un discurs subiectiv, monolingv, în timp ce plurilingvismul e trăsătura esenţială a romanului.

Aici este de fapt toată problema, în această opoziţie, pe care Bahtin o absolutizează, pornind de la un concept de poezie categorial, şi nu istoric. Din acest concept procesul de prozaizare a poeziei este exclus şi odată cu el sunt excluse şi toate modificările care se produc în substanţa discursului poetic modern. Apare, de exemplu, în spaţiul poeziei prozaizante şi o tendinţă de desubiectivizare a limbajului. Putem chiar spune că o parte din poezia tranzitivă – acea poezie care mizează pe construcţia simfonică – asta îşi şi propune să facă: să desubiectivizeze limbajul poeziei, fără însă a-l şi dezindividualiza. Fenomenul antrenează, fireşte, modificări în toate planurile discursului poetic. Se poate vedea în

continuare – apelând tocmai la observațiile lui Bahtin despre roman – şi cum se realizează din punct de vedere lingvistic această desubiectivizare.

Aspirația poeziei moderne spre alteritate şi surprinderea unei individualități umane obiective, ca şi încercarea ei de a deveni polifonică, plurilingvă începe cu Whitman, dar ea este vizibilă mai ales în marile poeme ale lui T.S. Eliot, în *Cantos*-urile lui Pound, în multiplicitatea heteronimică a lui Pessoa, într-un volum cum este *Antologia orăşelului Spoon River* al lui Edgar Lee Masters, în *Poemele lui Maximus* de Charles Olson sau în celebrul poem romanesc al lui William Carlos Williams, *Paterson*. Forme romaneşti multivocale întâlnim astăzi la noi în poezia lui Mircea Ivănescu, Mircea Cărtărescu, Ion Stratan, Simona Popescu, Alexandru Muşina. O violentă depersonalizare a limbajului poetic, prin transformarea în „valori" poetice a locurilor comune ale vorbirii şi scrierii, e sesizabilă în poezia lui Cristian Popescu, Marius Daniel Popescu, Lucian Vasilescu şi Caius Dobrescu. Interesele poetului față de lume (față de „obiectul" despre care vorbeşte Bahtin), raporturile sale cu limbaj au devenit altele. Poezia tranzitivă ne obligă să depăşim prejudecata categorială a poeticului, pentru a descoperi o perspectivă socio-istorică asupra trăsăturilor acestuia.

Pentru a înțelege mai bine care sunt mutațiile lingvistice pe care le aduce cu sine poezia prozaizantă, citez în continuare un pasaj din studiul lui Bahtin în care am înlocuit cuvântul „prozator" cu sintagma „poet tranzitiv" şi, în final, expresia „proză artistică" cu „discurs artistic":

> Pentru *poetul tranzitiv*, obiectul relevă în primul rând tocmai această varietate social-plurilingvă a numelor, definițiilor şi aprecierilor sale. În locul plenitudinii şi inepuizabilității obiectului, *poetul tranzitiv* are în față o multitudine de căi, drumuri şi cărări croite în obiect de conştiința socială. Alături de contradicțiile interne din obiectul însuşi, *poetul tranzitiv* are în față şi plurilingvismul social din jurul acestuia, acel amestec babilonic de limbaje care se manifestă în jurul oricărui obiect; dialectica obiectului se împleteşte cu dialogul social din jurul lui. Pentru *poetul tranzitiv*, obiectul constituie punctul de concentrare al

vocilor disonante; printre ele trebuie să răsune şi vocea lui, pentru care aceste voci creează un fond indispensabil, în afara căruia nuanțele *discursului* său *artistic* sunt insesizabile, „nu mai au nicio rezonanță”[473].

Să precizăm ceea ce rămâne de precizat: pentru poezia tranzitivă nu mai există un „univers al poeziei” (în sensul inventarului lui G. Călinescu), obiectele şi-au pierdut natura poetică; lumea şi-a pierdut inepuizabila aură metafizică şi şi-a relevat tensiunile interne ale dialogului social care o animă; eul nu mai este o voce, ci o pluralitate de voci disonante; limbajul este o valoare desubiectivizată.

O altă caracteristică a prozei şi a romanului ar rezulta – după opinia lui Bahtin – din orientarea lor dialogică spre cititor. În spațiul epicului cuvântul îşi realizează sensul la granița dintre contextul său şi contextul celui care îl receptează. Limbajul prozei este în acelaşi timp un limbaj propriu şi un limbaj „străin”. Or, am văzut că în acelaşi fel, în poezia tranzitivă, limbajul aparține deopotrivă textului, ca discurs artistic luat în sine, şi receptorului său, ca mesaj direct, adresat unui individ social anume, înscris într-un anume cadru istoric şi lingvistic. Din această ambivalență derivă şi interesul poeziei tranzitive față de stratificarea limbajelor, față de aspectele idiomatice şi comunicarea colocvială, față de fenomenele oralității, ale jargonului şi argoului, toate acestea fiind absorbite în discurs cu un curaj care poate părea sinucigaş, pentru că teoretic el poate conduce la o pierdere a trăsăturilor poetice specifice. Există însă în această deschidere spre exterioritatea lingvistică şi un aspect mai mult decât pozitiv, pe care îl putem descrie exact apelând încă o dată la observațiile lui Bahtin despre proză:

Ca rezultat al travaliului acestor forțe stratificatoare, limbajul nu păstrează cuvinte şi forme neutre, ale „nimănui”: el este în întregime dispersat, traversat de intenții, accentuat. Pentru conştiința care există

---

[473] M.M. Bahtin, *Discursul poetic şi discursul romanesc*, în *Teoria limbajului poetic. Şcoala filologică rusă*, Editura Univ. Al.I. Cuza, Iaşi, 1994, p. 155.

în ele, limbajul nu este un sistem abstract de forme normative, ci o opinie plurilingvă concretă despre lume. Toate cuvintele amintesc o profesie, un gen, un curent, un partid, o anumită operă, un anumit om, o generație, o vârstă, o zi, o oră. Fiecare cuvânt aminteşte contextul, contextele, în care şi-a trăit intens viața din punct de vedere social; toate cuvintele şi formele sunt populate de intenții[474].

Am arătat, la un moment dat, în discuția despre aspectele tranzitive ale poeziei româneşti din anii '80, că această poezie are şi pronunțate trăsături contextuale, ea fiind puternic legată prin referințe, subiecte, sensul unor cuvinte şi expresii de cotidianul lumii comuniste care a produs-o. În această relație complice cu obiectul şi limbajul, constă şi caracterul subversiv al acestei poezii. Se poate spune fără nicio ezitare că tinerii poeți români ai anilor '80 nici n-au urmărit altceva prin poezia lor decât să impună, prin noi mijloace, sfidând eternul caracter monovocal al lirismului, o „opinie plurilingvă concretă despre lume".

În sfârşit, poezia tranzitivă pare să deposedeze romanul de încă una din funcțiile sale caracteristice: aceea de a fi o „oglindă" a unui concret social şi istoric, imaginea localizabilă în imediat a unei existențe. Poezia biografistă şi personistă, poezia anecdoticii cotidiene şi a circumstanțelor istorice nu sunt reflexul, cum ar trebui să se întâmple, după opinia lui Bahtin, a unor „tendințe de veacuri ale vieții sociale", ci se înscriu, prin stimulii care le declanşează, prin limbaj şi prin substanța poetică propriu-zisă, în cel mai pur contingent al existenței. Coborârea poeziei în stradă înseamnă, pentru o bună parte a poeziei din ultima sută de ani, chiar o coborâre în limbajul străzii şi o implicare nemijlocită în istoria vieții de zi cu zi.

---

[474] *Ibidem*, p. 149. Cuvintele introduse de mine în textul lui Bahtin sunt subliniate.

5. Realitatea

LIBERTĂŢI ŞI CONSTRÂNGERI. „Limitele limbajului meu semnifică limitele propriei mele lumi”[475]. Iată o constatare aparţinând lui Ludwig Wittgenstein ce pare anume provocată de meditaţia asupra substanţei poeziei de azi şi dintotdeauna. E drept că filosoful vienez n-a ajuns la această formulare pornind de la specificul poeziei, ci având în vedere logica, raţiunea, gândirea, vorbirea. El a încercat să pună în termeni posibilul nostru intelectual, şi nu limitele noastre existenţiale, sensibile.

Şi totuşi, într-un anume fel, pertinenţa propoziţiei lui Wittgenstein este în mai mare măsură o pertinenţă existenţială, estetică. Ea acoperă un spaţiu care nu ne este niciodată cunoscut până la marginile sale ultime, pentru că el nu aparţine conceptului, ci intuiţiei transformate în limbaj, fie acest limbaj şi unul „informal”, aşa cum a reuşit să-l capteze Rimbaud în *Iluminările* sale. Dacă poezia este un act de proiecţie individuală a lumii şi dacă mijloacele de materializare a acestui act aparţin spaţiului limbii ca mod comunicativ în acelaşi timp finit şi infinit, atunci hotarele expresive ale demersului poetic sunt de fiecare dată coincidente cu hotarele unui tip de gândire, percepţie şi sensibilitate manifestate într-o formă individuală[476].

În gândire şi limbaj lumea nu este niciodată lumea adevărată. Ea e doar o imagine specifică – condiţionată psihic şi istoric – a ceea ce ne înconjoară. Faptul acesta e deopotrivă valabil pentru orice formă de cunoaştere şi

---

[475] *Ibid.*, p. 160.

[476] L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, în *Ludwig Wittgenstein* (présentation, choix de textes, bibliographie par Gilles-Gaston Granger), Éditions Seghers, Paris, 1969, p. 117.

Poate că cea mai bună explicaţie analitică a celebrei afirmaţii wittgensteiniene, valorificând nu doar aspectul ei logic, ci şi pe cel psihologic, interior (lumea subiectului cunoscător fiind şi lumea propriei sale interiorităţi), se află în aceste consideraţii ale lui Herbert Read în legătură cu limitele şi formele de manifestare ale eului: „Eul este un element schimbător: el nu poate fi concentrat, deci nu poate fi fotografiat sau măcar zugrăvit prin mijloace mai puţin mecanice. Existenţa noastră este un proces continuu, dar domeniul conştiinţei noastre nu are limite spaţiale sau temporale. Ceea ce abstragem în orice clipă ca fiind «eul» este doar un punct convenit, spre care atenţia noastră constrânge anumite imagini să conveargă şi să genereze «o stare de conştiinţă», un moment de reflecţie. Această stare de conştiinţă însă, nu este conştiinţa unui «eu», ci numai aceea a anumitor puncte situate la hotarele eului. Astfel nu suntem în stare să *cunoaştem* eul; putem numai *trăda* eul nostru, şi – aşa cum indică însăşi expresia – îl trădăm în chip fragmentar şi inconştient” (*Imagine şi idee*, traducere de Ion Herdan, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 110).

reprezentare a lumii. Însă singură poezia poate spune cu adevărat în ce constă dramatismul acestei condiționări. Să vedem de ce lucrurile stau aşa şi nu altfel.

Realitatea pe care o investighează filosoful se reduce în ultimă instanță la o rețea de concepte şi noțiuni care desemnează această realitate. La fel, realitatea pe care încearcă să o codifice în substanța sa poezia se constituie într-o plasă de teme, motive şi subiecte care se nasc, mor, se înlocuiesc, şi se redimensionează, pe măsura creşterii sau restrângerii puterilor sensibilității umane de a cuprinde totalitatea existenței.

Într-o cercetare dedicată prozei europene, de la primele rudimente ale romanului grec până la „epopeea" proustiană, Viktor Şklovski[477] ajunge la concluzia că literatura, proza cu precădere, se confundă cu un proces continuu şi din ce în ce mai discret, mergând până la infinitezimal, de achiziționare a imaginii realității. Imaginea realității e una necontenit variabilă, iar această variabilitate poate fi urmărită cu exactitate la nivelul proceselor de tematizare a vieții. În ciuda marilor libertăți pe care şi le-a câştigat în ultimele două secole, poezia nu se poate sustrage nici ea constrângerilor tematice. Limitele limbajului ei sunt limitele acestor constrângeri.

În acelaşi timp – şi din acest punct încolo discursul poetic se desparte de discursul filosofic, asumându-şi o libertate şi un tip de nelinişte existențială ce caracterizează poezia în exclusivitate – limitele acestui limbaj sunt puse tot timpul sub semnul întrebării de sensibilitatea particulară a celui care scrie. Această sensibilitate nu se rezumă la simțuri sau la suflet, ea nu este prin definiție anti-rațională, ea nu înseamnă doar sentiment şi anti-narativitate, ea nu presupune în mod obligatoriu tratarea cuvântului ca o valoare în sine, în dauna funcției sale instrumentale. În cazul poeziei, sensibilitatea se confundă cu manifestarea integrală a ființei. Pentru poet realitatea nu are margini, nici straturi sau sectoare interioare decât atunci când el doreşte să țină seama de ele.

---

[477] Cf. Viktor Şklovski, *Despre proză*, vol. I, II, Editura Univers, Bucureşti, 1975 (I), 1976 (II).

O discuție privitoare la relația dintre poezie şi realitate se arată cu atât mai dificilă, cu cât aici – mai mult decât în alte situații, în care paradigmele lingvistice şi mentale se manifestă cu o anume autoritate – realitatea e totul, existentul şi posibilul, tot ceea ce există şi poate fi reprezentat, tot ceea ce nu există, dar poate fi sugerat, inclusiv textele de orice natură care sunt deja reprezentări sau mărturii despre posibilitatea sau imposibilitatea reprezentării.

Există însă – am văzut deja asta – două forme ontologice fundamentale de raportare la realitate, forme în care îşi are originea procesul de construcție a celor două mari categorii ale individualității pe care le-am avut în vedere într-un capitol anterior. Construcția acestor categorii nu va putea fi niciodată socotită încheiată, pentru că existența poeziei constă, în ultimă instanță, în căutarea unei formule a eului inextricabil legată de căutarea unei formule a realității. Dar aceste formule implică explorarea unui spațiu lingvistic dat, constituirea unui discurs de autor, raportarea – nu obligatoriu conştientă – la un destinatar.

Cele cinci dimensiuni ale poeziei pe care încerc să le evaluez aici, într-o abordare rapidă, de la mare înălțime, se întrepătrund. Separarea componentelor şi relațiilor care ne interesează din ghemul organic al faptului poetic este o operație dificilă, pe cât de incertă ca premise, pe atât de didactică şi reductivă în final. În această încercare, deloc confortabilă, repetarea unor aprecieri şi constatări, reformularea unor evidențe din noi puncte de vedere pot da sentimentul învârtirii în cerc. Imposibilitatea de a asedia teritoriul poeziei din toate cele cinci direcții deodată poate fi compensată de schimbarea continuă a punctului de atac, păstrând în obiectiv aceeaşi țintă, însă şi această strategie riscă să devină de la un moment dat încolo tautologică.

S-a întâmplat pe parcursul cercetării de față ca problema raportului poezie – realitate să fie adusă în discuție nu odată, cu toate că în forme spontane, nesistematice. Din observațiile de până acum, referitoare la neoclasicismul francez, la obiectivismul american, la imagism şi suprarealism sau având în vedere poetica lui Wordsworth, Whitman, Mallarmé, Rimbaud, Kavafis, Pessoa, Bacovia, Lowell, Francis Ponge,

O'Hara etc. au putut fi reținute destule elemente care nuanțează în forme de o mare diversitate raportul pe care îl am în vedere aici.

Ceea ce-mi propun în continuare e o rapidă sistematizare a unor date în general cunoscute, o apreciere în linii mari a modului în care poezia încearcă, de la un poet la altul, de la un moment istoric la altul, să acopere cuprinsul realității, pentru a-i transgresa de fiecare dată limitele aparent imuabile. Modelul stilistic reflexiv şi modelul stilistic tranzitiv sunt, în acelaşi timp, modele reprezentaționale diferite, fiecare dintre ele propunând o altă „variantă" de lume. Voi încerca să le privesc încă o dată – nu înainte însă de a face câteva observații asupra unor moduri de raportare la realitate premergătoare modernismului –, fără a face concesii istoricului în dauna tipologicului sau invers.

Mi se pare, mai departe, important ca în cadrul acestei sistematizări să privim cu mai multă atenție fenomenul „poeziei realului" din literatura românească a anilor '80, fenomen cu nimic inferior celui american, aşa cum a fost el deja schițat în unele analize din capitolul anterior. Consider, deci, că această discuție despre relația dintre poezie şi realitate nu va avea decât de câştigat de pe urma examinării modului în care unii poeți reprezentativi ai generației '80 din România vechiului regim comunist au înțeles să se raporteze la lumea în care au trăit.

LUMEA ÎN TIPARE DATE. Poezia tradițională[478] e supusă unui patos al nomenclaturizării. Dincolo de aspectele mai mult sau mai puțin particulare ale discursului de autor, descoperim aici o supradeterminare formală, o normă a clarității limbajului transformată în instinct, o logică a compartimentării realității în parcele de sens. Temele, motivele, procedeele poeziei clasice sunt trasate cu precizie. Lumea e o colecție de categorii sociale, morale, culturale etc. gata raționalizate, pe care poetul nu are cum să le descopere pe cont propriu, câtă vreme el trebuie doar să le ilustreze. Marele handicap al poeziei tradiționale e acela al realității interioare care,

---

[478] Folosesc aici noțiunea de poezie tradițională în sensul lui Genette, de poezie traductibilă, reductibilă la o normă de inteligibilitate.

chiar şi la o analiză superficială, în concretul textelor se dovedeşte un simplu construct exterior. În acest perimetru literar eul nu cunoaşte confuzia planurilor, cu atât mai puţin indeterminarea propriei sale naturi, pentru că elegia e un teritoriu al sentimentelor personale convenţionalizate public, meditaţia aparţine gândirii, satira se confundă cu critica socială. Poezia de dragoste ilustrează câteva moduri general admise de a fi ale dragostei, iar nu sentimentul pur şi simplu, cu convulsiile, incertitudinile, utopiile şi maladiile lui.

Realitatea exterioară e descompusă în natură (pastel), istorie şi politică (odă şi imn), morală (poezia didactică). Viaţa e idealizată (idilă, eglogă, poem eroic). Din grila reprezentaţională a poeziei tradiţionale lipseşte existenţa cotidiană[479]. Subiectivitatea e o valoare necunoscută şi tocmai acest fapt explică această geometrie confortabilă a formelor literare.

Acolo unde reprezentarea realităţii se izbeşte de inexistenţa unor genuri sau forme directe de abordare, apare ca o soluţie fabula, care alegorizează datele concrete şi transferă într-un spaţiu al vizibilului şi permisivului ceea ce părea un teritoriu tabuizat. Poezia tradiţională nu cunoaşte nonsensul, absenţa sensului sau imposibilitatea de a acorda anumitor fascicule de realitate transparenţă şi sens.

În acest cadru reprezentarea şi lectura realităţii se sprijină pe marele adevăr cultural al mitologiei, fie ea păgână sau creştină. Mitologia e sistemul capilar ascuns care acordă poeziei tradiţionale congruenţă şi

---

[479] Explicaţia inexistenţei cotidianului ca temă în literatura clasică şi în cea tradiţională în general ne-o oferă istoricul Philippe Ariès: „Oamenii trăiau atunci, în viaţa lor de zi cu zi, într-o lume a diferenţelor. Iată de ce ei nu aveau o istorie, cu excepţia atestărilor din anale şi epopei, redactate în scopuri adesea liturgice şi sacre. Ei nu simţeau nevoia de a conştientiza diferenţele în care erau cufundaţi. Această mentalitate, de sorginte preistorică, a dăinuit în epocile istorice, dar nu se regăseşte în texte, sau, cel puţin în formele superioare de expresie. Într-adevăr, scriitorii şi artiştii acestor epoci au căutat, dimpotrivă, să eludeze aceste diferenţe, spre a statornici un tip general şi transcendent de umanitate, ceea ce numim astăzi clasicism. [...] Într-o lume a diferenţelor, se manifesta tendinţa de afirmare a unei unităţi, dincolo de aceste diferenţe. Până la revoluţia mentală a secolelor XVIII-XIX, arta şi gândirea, caracterizate întotdeauna printr-o tendinţă mai mult sau mai puţin clasică, păreau a fi separate de istorie, străine de sentimentul popular al diferenţelor. Acest sentiment, în anumite perioade, izbutea să străbată generalitatea clasicismelor, dar era repede refulat ca o formă barbară de emoţie” (*Timpul istoriei*, traducere de Răzvan Junescu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1997, pp. 268-269).

profunzime. Subtextele, obscurităţile, ambiguităţile acestei poezii nu sunt produsele implacabile ale unei aspiraţii subiective spre cunoaşterea totalizatoare, ci rezultatul unei investiţii subiacente de sens personal în modelul total al mitologiei – acea infrastructură mentală care, altfel, explică totul.

ILIMITAREA ROMANTICĂ. Fundamental diferită e situaţia poeziei romantice, care face trecerea de la poezia tradiţională la cea modernă. Odată cu impunerea poemului epico-filosofic de mari dimensiuni, sistemul autonomiei speciilor şi al purităţii genurilor începe să dea mari semne de oboseală. Limitele lumii sunt mult lărgite, structurile poetice se dilată, un eu poetic expansiv, încercat de mari nelinişti, obsedat de unitate şi totalitate, debordează într-o retorică amplă, de o neobişnuită vigoare, învinsă în cele din urmă de grandilocvenţă şi discursivitate. Imaginile moştenite despre univers, om, societate, natură, morală, Dumnezeu se dovedesc brusc nesatisfăcătoare.

Romantismul aduce cu sine o nouă paradigmă a realităţii. Limitele lumii se identifică cu limitele formelor de imaginaţie posibile pe care ea le poate produce. Imaginaţia utopică devine o expresie a comportamentului mental normal. Chiar şi atunci când ea poate fi identificată prin prezenţa unor date şi evenimente precise, realitatea pe care o configurează poezia romantică e doar o entitate-pretext, o rampă de lansare în spaţiul compensativ al iluziei, al fantasticului şi fanteziei.

Romanticii sunt vizionari şi mesianici pentru că ei descoperă limitele prea înguste ale lumii în care trăiesc. Ei sunt fascinaţi de misterul epocilor revolute, de esenţele transcendentale, de mit, moarte şi mântuire, de fabulos, grotesc şi sublim. Realitatea pe care ne-o propune poezia romantică este nu doar hiperbolică, ci şi compusă din straturi de vizibil şi invizibil, din aparenţe perisabile şi miezuri matriciale la care nu se poate ajunge decât printr-o curajoasă disciplină a imaginaţiei formative.

Un misticism ardent, cu precise funcţii gnoseologice şi soteriologice, străbate de la un capăt la altul creaţia marilor poeţi romantici. Căile de dezvoltare a doctrinei individualităţii subiective sunt astfel trasate. Faptul

că lumea nu mai încape în cuvinte e resimțit cu putere. Acum sunt aruncate primele sonde în teritoriul subconştientului, al visului, al instinctualității anarhice. Acum se pun bazele alchimiei verbale, ale irealității fantasmatice. Contingentul, prezentul sunt nişte simple puncte de fugă. Posibilul pare mai important decât realul. Istoria şi legenda zdrobesc cu greutatea sensurilor lor actualitatea obişnuitului. Concretul, cât există, devine nefiresc, opulent. Dintr-o simplă piesă de decor, natura se transformă într-o prezență copleşitoare, exotică.

Viața începe să fie citită şi prin filtrul biografiei. Accidentalul şi perisabilul primesc, în sfârşit, o semnificație, sunt investite cu valoare. Se ajunge la constatarea că „cu cât un poem e mai personal, mai local, mai temporal, cu atât el e mai apropiat de centrul Poeziei”[480]. Sunt descoperiți acum omul social, omul metafizic şi omul arhetipal. Sunt aduse în prim-plan cadrul intim de viață, instituțiile publice, obiceiurile, aspirațiile, credințele, spiritul de aventură, răul de existență, melancolia, visarea, psihologia şi fiziologia erosului etc. Gama sentimentelor, a stărilor interioare, a trăirilor reale se lărgeşte enorm. Lumea devine mai mare şi mai complexă, dar şi mai inexplicabilă.

Important e până la urmă faptul că ea poate fi gândită în parametrii unei totalități de natură subiectivă şi că omul încetează să mai fie o ființă abstractă care trăieşte într-o lume de obiecte abstracte ce nu au legătură cu simțurile. Materialitatea lumii e o descoperire romantică, provocată tocmai de aspirația ruperii granițelor fizice ale existenței.

CORESPONDENȚE ŞI DISONANȚE. Între idealul romantic al anulării limitelor dintre eu şi lume – care aduce cu sine mitul genialității şi al satanismului – şi poetica „transcendenței goale” a marilor poeți simbolişti şi moderni trebuie avută în vedere, ca un fel de placă turnantă a modernității, teoria baudelairiană a „corespondențelor”.

---

[480] Novalis, citat de Hugo Friedrich, în *op. cit.*, pp. 16-17.

Am văzut cu altă ocazie care sunt implicațiile celebrului sonet. Modul în care Baudelaire gândeşte funcțiile poeziei poate fi însă reconstituit şi din unele notații accidentale, risipite prin articolele şi fragmentele poetului, precum cea de față:

> Întregul univers vizibil nu e decât un depozit de imagini şi semne, cărora imaginația le va da un loc şi o valoare relativă. Este un fel de hrană pe care imaginația trebuie să o digere şi să o transforme[481].

Care e rostul acestei activități transformatoare? Iată răspunsul lui Marcel Raymond:

> Cu ajutorul acestor materiale aflate în dezordine, procurate de percepțiile sau de memoria lui, poetul va crea o ordine care, raportată la un anumit moment şi la o anumită stare, la *circumstanța actuală* (dacă e adevărat că un asemenea ideal poate fi vreodată atins) va fi expresia *infailibilă* a sufletului său. Iar această expresie – chiar dacă elementele ei componente par a se raporta la lucruri din natură – nu va fi esențialmente mai puțin supranaturală. Căci sufletul, prin originea şi destinul lui, nu îşi găseşte adevărata patrie decât pe țărmul spiritual unde natura e absorbită. Poezia are menirea de a deschide o fereastră spre această altă lume, a noastră de fapt, de a permite eului să-şi depăşească limitele şi să se dilate la infinit. Prin această mişcare de expansiune se schițează sau se realizează o reîntoarcere la unitatea spiritului[482].

Toate aceste explicații arată cu certitudine un lucru: diferența dintre inițiativa romantică a căutării transcendenței şi principiul baudelairean al corelării omului cu natura divină nu e atât o diferență ideatică, cât o

---

[481] *Apud* Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 72.

[482] Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 73.

diferență tehnică, dobândindu-şi adică specificitatea la nivelul tehnicii poetice şi al strategiilor de administrare a sensului.

Volumul *Florile răului* marchează momentul unor schimbări fundamentale în modul de structurare a discursului literar. Formele extensive ale cunoaşterii lirice cedează locul formelor intensive. Poezia îşi interiorizează motivele, începe să-şi ascundă schelăria ideatică, descoperă avantajele concentrării semantice şi face primii paşi spre renunțarea la retorica discursivității. Vechile elemente epice şi filosofice sunt absorbite în pasta unei curgeri lirice cu profunde efecte psihologice. Dezvăluirea cu mijloacele raționalului a profunzimilor iraționale ale sufletului sau ale cosmosului cedează locul unei forme de cunoaştere de factură magică, muzicală, beneficiind de toate libertățile analogiei universale.

Dacă lumea e o carte cu semne şi valoarea acestor semne e relativă, întrucât supusă revelațiilor de moment ale subiectivității creatoare, atunci sensul lumii nu se află înscris în păienjenişul natural al lucrurilor şi fenomenelor, ci în relația dintre acestea şi unicitatea ontologică a celui care scrie. În simbolism, ca şi, mai târziu, în expresionism, obiectele încetează să mai fie ele însele. Ele devin semne, simboluri, urme, amprente, embleme.

Spațiul lumii materiale se confundă astfel cu spațiul unei medieri, important nu prin ceea ce el arată, ci prin ceea ce el ascunde şi sugerează. În plan textual, poezia – înțeleasă de acum înainte ca un limbaj inițiatic – va îndeplini aceeaşi funcție mediatoare, şi astfel simbolul şi sinestezia vor transforma cuvintele din elemente date, purtătoare de sens, în elemente creatoare de sens, deposedate de natura lor denotativă primară şi încărcate cu semnificații obscure, manifestate printr-o ambiguitate irezolvabilă.

DIALECTICA MODERNITĂȚII. Căutarea unor elemente de realitate într-o poezie care îşi face un titlu de glorie din caracterul ei simbolizant pare o operație lipsită de sens. De la Baudelaire încoace, în spațiul poeziei reflexive cel puțin, realitatea îşi pierde încetul cu încetul orice trăsătură pozitivă. Iese de sub incidența *mimesis*-ului, a frumosului natural şi a

moralei, infirmă cu o tot mai mare insistență bazele comune ale percepției şi reprezentării, se dematerializează, se derealizează[483].

În *Structura liricii moderne*, Hugo Friedrich remarcă faptul că poezia postromantică devine o artă a categoriilor negative. Pe lângă pronunțata ei irealitate, această poezie are nevoie, pentru a fi înțeleasă, de noțiuni ca „dezumanizare", „deformare", „disonanță", „descompunere", „anormalitate", „incongruență" etc. Dar irealitatea acestei poezii nu înseamnă a favoriza cuvintele în dauna realității palpabile. Lumea despre care vorbeşte ea nu mai aparține spațiului comun al umanului şi al persoanei sau spațiului instituționalizat al credinței. Nici logica, nici morala, nici sentimentul, nici devoțiunea mistică nu mai constituie temeiul ei. Fantasmatică, proteică, halucinantă, această realitate aparține unei interiorități fără inimă şi unei conştiințe fără speranță. Într-un spațiu literar în care vechea mitologie s-a perimat inclusiv artistic, într-o lume părăsită de Dumnezeul creştin, căutarea unor noi orizonturi de coerență pentru ființa umană devine o pură tensiune a spiritului transformată într-o pură tensiune a textului[484].

---

483 În studiul său *Sistematica poeziei* (Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988), Eugen Negrici vorbeşte despre un tip de poezie care se bazează pe „*structurarea cu semantism obscur*", făcând trimiteri la Mallarmé, Valéry, Pedro Salinas, Ion Barbu. Acest tip de poezie corespunde, fără doar şi poate, conceptului de *poezie reflexivă* pe care încearcă să-l aproximeze prezenta cercetare. Rețin, în continuare, ca deosebit de pertinente, considerațiile lui Eugen Negrici asupra raporturilor dintre poezia cu semantism obscur şi lumea exterioară: „Universul poeziei va trebui alcătuit din elemente imprecis conturate, din obiecte (mai ales obiecte), ființe, evenimente (obiective, afective, spirituale) desprinse de orice legătură normală cu cauza, locul şi timpul, fiindcă asemenea categorii implică şi permit orientarea şi sensibilizarea.

„Elementele sunt «exilate», înstrăinate din timpul lor empiric într-un timp nedefinit şi ipotetic, în zona unui «cândva» evanescent şi crepuscular. [...] Naturii nu i se lasă naturalul, spațiul obiectual tinde să se dereifice treptat până la fenomenul primar static, până la entitatea absolută, care nu mai are nimic comun cu lumea empirică, până la elementul cel mai general, mai nedeterminat, mai puțin limitativ. Va fi evitat tot ceea ce, fiind transparent şi imediat recognoscibil, te reîntoarce în contingent: materialele experienței cotidiene, sentimentele comune, familiare, omeneşti, adevărurile practice" (*op. cit.*, p. 71).

484 Această tensiune exprimă, de fapt, imposibilitatea determinării unor valori transcendente lumii. Potrivit lui Louis Dumont, în lumea tradițională acordul dintre cunoaştere şi acțiune e garantat la nivelul societății: „ideile sunt în conformitate cu natura şi cu ordinea lumii, iar

De aceea sunt căutate acum formele primordiale, originare ale existenţei, desfăşurate între „sălbăticiile” corpului şi „sterilităţile” intelectului. Există două metode fundamentale care susţin acest demers: dereglarea simţurilor (Rimbaud) şi aneantizarea contingentului (Mallarmé). Ambele presupun o violentă abatere de la realitatea convenţională a bunului simţ, dar şi păstrarea unor elemente psihice şi lingvistice coagulante.

Deosebirile dintre cele două demersuri sunt clare: metoda lui Rimbaud e corporală, a lui Mallarmé, lingvistică. Însă amândouă sunt nişte încercări de salvare a omului de lipsa de orizont metafizic a lumii moderne şi de filistinismul burghez. Rezultatele sunt prea bine ştiute: informalitatea visată de Rimbaud, „sensul mai pur” căutat de Mallarmé, deşi atinse, nu sunt nişte câştiguri ale umanului operate în plan real, ci nişte izbânzi estetice. Diferenţa faţă de poezia predecesorilor este enormă, căci romanticii trăiau într-o lume în care poezia încă mai oferea o cale de rezolvare a unor tensiuni existenţiale, morale, sociale, religioase. Pentru simboliştii majori şi pentru moderni, disocierea valorilor poeziei de valorile vieţii se constituie într-o situaţie fără ieşire.

Acum se poate înţelege mai bine de ce această poezie obsedată de esenţele ascunse ale vieţii şi ale spiritului, care ignoră sau dispreţuieşte imediatul existenţei – Baudelaire, de pildă, îşi afirmă nu odată „dezgustul

---

subiectul nu are nimic mai bun de făcut decât să se insereze într-un mod conştient în această ordine”.

În modernitate „nu există o ordine a lumii, semnificativă din punct de vedere uman, şi îi revine subiectului individual să stabilească relaţia dintre reprezentări şi acţiune, adică, în mare, între reprezentările sociale şi propria sa acţiune. În acest ultim caz, această lume lipsită de valori, căreia valorile i-au fost supraadăugate de către alegerea umană, este o lume sub-umană, o lume de obiecte, de lucruri. Putem s-o cunoaştem în mod exact şi să acţionăm asupra ei cu condiţia să ne abţinem de a-i atribui vreo valoare. Este o lume fără om, o lume din care omul s-a retras într-un mod deliberat şi asupra căreia el poate astfel să-şi impună voinţa” (*op. cit.*, p. 290).

Aş completa, totuşi, observaţiile lui Louis Dumont cu o nuanţă în plus: lumea omului modern este o lume de obiecte în aceeaşi măsură în care ea este o lume de cuvinte şi idei care nu mai aparţin propriei sale interiorităţi. Cum ar spune Roland Barthes, în această lume domină *doxa*, clişeul de gândire, sloganul mental, vorbirea depersonalizată. Lumea aceasta e sub-umană pentru că ea a devenit nonsubiectivă. De unde, ca o reacţie de apărare, excesul de subiectivitate al unei anumite părţi a poeziei moderne.

față de real”[485] – şi transparența vorbirii obişnuite, e o poezie a relației reflexive.

Ajunsă într-un punct în care confruntarea ei cu realitatea obiectivă nu mai este posibilă, pentru că subiectivitatea joacă rolul unei oglinzi deformatoare, poezia va alege să trăiască din această deformare şi va face din ea o formă de trufie a unui eu masochist, retras în propria sa suferință reclamată ca un însemn de superioritate.

De la deformare la descompunere şi distrugere nu mai este decât un pas, iar pasul acesta e făcut încă din modernismul timpuriu, prin Rimbaud, cel care îşi propusese să depăşească realul pentru a ajunge la necunoscut.

> Mai mult decât la Baudelaire, acest necunoscut care nu mai poate fi complinit prin credință, filosofâe, mit, e polul unei tensiuni, iar acest pol fiind gol, tensiunea se repercutează asupra realității. Or, insuficiența acesteia față de transcendență – deşi goală – fiind verificată prin experiență, pasiunea pentru transcendență devine o distrugere fără scop a realității. La rândul ei, această realitate distrusă e semnul haotic al insuficienței realului ca atare, ca şi al inaccesibilității „necunoscutului”. O putem numi dialectica modernității. Ea continuă să domine mult timp după Rimbaud poezia şi arta europeană.[486]

---

[485] În ce priveşte disprețul lui Baudelaire față de realitatea brută, Hugo Friedrich face următoarele observații: „E semnificativ faptul că ceea ce l-a indispus cel mai mult când a fost condamnat juridic pentru volumul *Les Fleurs du Mal* a fost insinuarea de realism. [...] ...lirica lui Baudelaire nu tinde la copiere, ci la transformare. Dinamizând răul instinctual, îi dă un caracter satanic; imaginile de mizerie pe care le aprinde capătă un «fior galvanic»; şi chiar şi fenomenele mai neutre le tratează de o asemenea manieră încât simbolizează stări lăuntrice sau acea indefinită lume de mister care la el umple idealitatea goală. Ar fi stupid să-l numim pe Baudelaire un realist sau un naturalist. În cele mai incisive, mai şocante subiecte ale sale îşi atinge violența maximă «spiritualitatea arzătoare» a lui Baudelaire, care tinde să se îndepărteze de orice real” (*op. cit.*, p. 52).

[486] Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 77.

Acest punct de vedere îi aparține lui Hugo Friedrich, însă generalizarea lui finală e abuzivă şi voi arăta imediat de ce. Modernitatea e un fenomen plurivalent. Pentru a o înțelege în toată complexitatea ei literară, trebuie să avem în vedere nu doar transcendența, ci şi contingența raporturilor om – lume. Nu doar tensiunea omului spre „necunoscut” ar trebui să ne intereseze, ci şi tensiunea sa spre „cunoscut”, mai bine spus spre ceea ce păstrează aparența cunoscutului. Nu doar Rimbaud e un poet modern, ci şi Whitman.

Cum am mai arătat, sunt cel puțin trei aspecte ale modernității pe care trebuie să le avem în vedere. Şi dacă ludicul, experimentul, avangarda reprezintă un spațiu de încercare, interferență şi discreditare a unor limbaje, fie ele artistice sau nu, indiferente față de exigențele unei ontologii a individualității şi desfăşurate în siajul unei atitudini negatoare şi distructive, tranzitivul şi reflexivul rămân în lumea modernă singurele forme de opoziție reală, dialectică.

Din înfruntarea lor recesivă, pentru că până în primele decenii ale secolului XX reflexivitatea deține o poziție superioară, se naşte dialectica modernității. Pentru a reveni la opinia lui Hugo Friedrich, putem spune că în poezia modernă realitatea e în acelaşi timp şi anulată şi recuperată, pentru că, încă de la originile acestei dialectici, ostentativa metafizică simbolistă îşi are în epocă un complement al său, spiritul pozitivist.

Modernitatea în poezie nu înseamnă doar respingerea lumii, ci şi acceptarea ei. Apariția ştiințelor şi dezvoltarea lor îi aduce omului revelația necunoscutului din cunoscut. De unde interesul pentru concret, empiric, materie, viața imediată.

În 1871 Whitman scrie: „Literatura actuală [...] este adânc prețioasă şi morbidă chiar în bucuria ei. Ea trebuie să fie pe măsura Naturii şi să exprime Natura şi spiritul Naturii, să-i cunoască şi să-i respecte principiile”[487]. Pentru aceasta, ea e nevoită să facă apel la ştiință:

---

[487] Walt Whitman, *Perspective democratice*, în *op. cit.*, p. 443.

> Un domeniu mai stabil, mai vast şi cu totul nou începe să existe – ba chiar este gata format – şi către acela trebuie să emigreze geniul poetic. Oricare ar fi fost legiuirile poetice ale trecutului, adevărata întrebuințare a facultății imaginative a timpurilor moderne este de a da o supremă însuflețire faptelor ştiinței şi vieților obişnuite...[488].

E o atitudine – trebuie s-o recunoaştem – opusă oricărei forme de ezoterism transcendental. Prin noul spirit poetic născut peste Ocean, modernitatea se va dovedi în curând nu doar o lume a transcendenței goale, ci şi una a contingenței pline.

RECUPERAREA REALULUI. În modernism au existat o mulțime de reacții care şi-au propus tocmai recuperarea obiectelor reale şi a normalității existenței, dar mai ales conştientizarea condițiilor imediate ale acestei normalități. Că extremismul semantic şi ontologic al poeziei reflexive a produs astfel de gesturi de aderare la imediatețea non-simbolică a vieții am avut ocazia să vedem atât în discuția despre poetica imagismului şi despre gradul zero al poeziei lui Caeiro, heteronimul lui Pessoa, cât şi în a doua parte a capitolului anterior, dedicată în bună măsură unor poeți americani contemporani. Ar mai fi poate de adăugat, fără a intra în amănunte, că, în această mişcare antilirică de recuperare a realului, teoria lui T.S. Eliot a „corelativului obiectiv" reprezintă un compromis necesar între viziunile transfiguratoare ale eului şi presiunile senzoriale ale existenței imediate.

O constatare generală se impune: pentru poezia tranzitivă modernă, care începe odată cu Whitman, realitatea, omul, viața, adevărul existenței sunt elemente mai importante decât limbajul poetic ca atare. E şi aceasta o lovitură dată principiului impersonalității eului şi purității limbajului poetic sau ideii poemului ca obiect închis în sine. Whitman şi alți câțiva

---

[488] *Idem*, *O privire în urmă spre drumuri colindate*, în *op. cit.*, p. 483.

poeți ce i-au urmat, între care O'Hara, cultivă o anume spontaneitate şi dezordine a notației. Dar despre o neglijare a problemelor formei, despre o renunțare la condițiile tehnice ale creației nu poate fi vorba aici. E suficient să ne gândim la poeticile lui Kavafis, Ponge, Lowell, Olson, Montale (cel din ultima perioadă de creație) şi la textele lor bazate pe articulări formale dintre cele mai subtile, în ciuda aparentei simplității.

Atitudinea față de viață a poetului tranzitiv nu este doar de un singur fel. Deschiderea spre exterioritate se măsoară, şi ea, în grade de asumare şi adecvare. Pe lângă o extraordinară diversificare a gamei actului trăit, însoțită de absorbția în spațiul poeziei a celor mai banale stări, sentimente, gesturi şi întâmplări, trebuie să consemnăm şi manifestarea unor viziuni monocorde, gen Bacovia, Mandelştam şi Kavafis.

Putem vorbi prin urmare şi despre o obsesie tranzitivă a ceea ce este monoton, paroxistic, repetabil în existență.

Dar evidentă e, înainte de toate, preocuparea poeților pentru multiplicitatea existenței şi bogăția ei de forme şi stimuli. Whitman, Frost, Sandburg, Fernando de Campos (heteronimul lui Pessoa), Francis Ponge, Theodor Roethke sau, în poezia românească, Mircea Ivănescu şi Mircea Cărtărescu, sunt nişte privilegiați ai contactului nemijlocit cu misterul existenței empirice. Ei devoră realitatea ca nişte veritabili prozatori realişti, obsedați de cuprinderea totalității obiectelor şi fenomenelor şi de epuizarea semnificațiilor lumii imediate, cu o energie şi o foame de sens pe care poezia tradițională nu le-a cunoscut. Lumea este pusă în termeni în cele mai mărunte detalii ale ei, existența profană îşi caută astfel propria sa metafizică şi în această mişcare de diseminare analitică a percepției în lucruri şi evenimente poezia se întâlneşte, în sensul previziunilor lui Wordsworth şi Whitman, cu pozitivitatea spiritului ştiințific, dar şi cu indeterminismul cercetării cuantice şi problema observatorului inclus în adevărul actului său de observare.

Spre deosebire de poezia clasică, poezia tranzitivă nu este o poezie a adevărului obiectiv, depozitat în lucruri sau în subiectul senzo-gânditor, ci o poezie a căutării unui adevăr aflat sub restricția primordialității limbajului. De unde desele încercări ale unor poeți – şi aici Alberto Caeiro,

heteronimul lui Pessoa, sau, în poezia noastră, Gheorghe Iova şi Bogdan Ghiu sunt exemplele cele mai concludente – de a pune în chestiune înseşi bazele constituirii sensului, adevărul limbajului şi condițiile lingvistice care fac posibilă scrierea unui poem.

Realitatea poetului tranzitiv e o realitate orizontală, variabilă, polimorfă, contradictorie, procesuală, provocatoare, revelatoare. Ea îi impune poetului o constrângere esențială: fixarea în miezul ei, asumarea modului ei specific de a fi. Se poate vorbi astfel despre o „poezie a cotidianului", despre un pact al celui care scrie cu lumea imediată.

Am putea examina condițiile acestui pact printr-un nou apel la textele şi poeticile poeților aduşi în discuție în capitolul anterior. Dar în felul acesta am repeta lucruri deja ştiute. Există însă şi o foarte consistentă ideologie a „poeziei realului" afirmată în literatura română a anilor '80 şi ea merită să fie examinată cât de sumar, pentru că liniile ei de forță nu fac decât să confirme modelul mare al poeziei tranzitive.

E însă nevoie de o precizare: a face o poezie a realului nu înseamnă a idealiza realul, nici a-l reduce la amorf şi nesemnificativ, acceptându-i caracterul implacabil. Poezia realului înseamnă atitudine față de real.

În poezia românească din ultimele două decenii ale secolului trecut, critica descoperea deja unele linii de polarizare cât se poate de clare:

> „ciuperca unor întâmplări comune" (Hurezeanu) se întinde ca o plagă peste o lume măcinată de iluzii: parcă sub ochiul capricios al camerei de luat vederi se derulează o panoramă a ermetismului cotidian, plată, impenetrabilă, fanată; totul trăieşte plictisul atroce al unei halucinante abulii strivind sub îngrămădirea de străzi, stopuri, reclame, vitrine, tramvaie, pasaje subterane şi toate celelalte simboluri ale (uneori hiper-) civilizației orice manifestare a animatului [...]. Reacția „subiectului" e aproape deductibilă: peisajul va fi bulversat de irepresibile frenezii, se impune un ritm infernal al proiecției, amorful devine vivace, dispersiile se aglutinează, totul e supus unui filtru transatic ce întreține, subteran, pulsul trepidant al contemplației. Prin

urmare, tot ce este real este poetic (...), poezia e o fotografie mişcată a realităţii[489].

Avem aici de-a face cu o viziune asupra realului ca negativitate, pe care o putem descoperi în poezia lui Florin Iaru, Ion Mureşan, Mariana Marin, Emil Hurezeanu, Ion Stratan, Liviu Ioan Stoiciu.

E însă cu putinţă şi o altă atitudine, de îmbrăţişare a realului, într-o viziune obsedată de integralitate şi coerenţă, ca la Mircea Cărtărescu, Romulus Bucur sau Alexandru Muşina. În ce-l priveşte pe acesta din urmă, programul său de lucru e trasat de la bun început, fără nicio ezitare:

> Punctul de plecare al poeziei cotidianului va fi, inevitabil, redescoperirea propriei corporalităţi, stăpânirea – prin cuvinte – a propriilor senzaţii. Cuceririle tehnologiei au determinat extinderea diferitelor simţuri, schimbarea raporturilor dintre ele [...]. Trăim într-o altă lume a senzaţiilor, lume pe care abia învăţăm a o cunoaşte. Cuvintele, ele însele, nu mai desemnează aceleaşi realităţi senzoriale, de aceea trebuie „retestate” împreună cu contextele lor. Nu trebuie să ne mire aşadar puternica senzualitate, senzorialitate aş putea spune, din poeziile celor mai talentaţi tineri, senzualitate care unor urechi „fine” le sună a vulgaritate, obscenitate chiar. E aici, în acest pansenzorialism, o nevoie de autenticitate, pentru că orice construcţie imaginară riscă să fie fadă şi fastidioasă fără o „bază” senzorială proaspătă. [...] Poezie a cotidianului înseamnă, în acelaşi timp, şi „poezia” din cotidian, miraculosul ascuns în banalitatea vieţii de zi cu zi. [...] Sacrul nu dispare, ci se topeşte, se ascunde în profan. Sub crusta obişnuinţelor, a rutinei şi a cuvintelor uzate colcăie o lume mirifică de senzaţii şi sentimente, o „realitate feerică”; poetul va descoperi (sau înscena) adevărate epifanii ale banalului[490].

---

[489] Radu Călin Cristea, *Argument*, în Gheorghe Crăciun, *Competiţia continuă. Generaţia ‘80 în texte teoretice*; Editura Vlasie, Piteşti, 1994, pp. 88-89.

[490] Alexandru Muşina, *Poezia cotidianului*, în lucr. cit., pp. 134-135.

În aceeaşi linie a unei atitudini pozitive faţă de realitatea tehnologică a lumii moderne se înscrie şi poetica lui Călin Vlasie, autor preocupat de relaţia dintre poezie, psihic şi viitorul fiinţei umane. Într-un eseu din 1986 poetul afirmă că omul „post-contemporan” ar trebui să-şi redefinească psihologia şi să facă trecerea în mediul său de viaţă de la *maşinismul* izolaţionist, specific modernismului, la *maşinitatea* (termenul îi aparţine lui Constantin Noica) participativă, specifică postmodernismului. Ca relaţie psihică a omului cu lumea tehnologică, maşinismul e artificial, pe când maşinitatea a devenit naturală:

> Maşinismul izolează, înstrăinează, depersonalizează printr-o prea accentuată individualizare, obligă la conservarea instinctuală a individului şi a speciei. Maşinitatea creează sentimentul acut al participării, al implicării şi al personalizării generoase[491].

Poetul pledează, în fond, pentru acceptarea ca pe o a doua natură a lumii tehnologice în care trăim, în care trebuie să ne integrăm la modul psihocentric, în baza unui psihic nou, în mişcare, care înlocuieşte „eul” cu „tu”-ul, monologul cu dialogul.

De lumea maşinismului mecanic pare să ţină, în viziunea unui alt optzecist, Mircea Cărtărescu, şi... maşina de scris, simbolul irefutabil al modernismului aşa cum este el ilustrat de poezia lui Mallarmé, Apollinaire şi cummings, un instrument tehnologic care favorizează vizualul, esenţializarea, derealizarea lumii concrete. Poezia în care crede Mircea Cărtărescu este o poezie a vocii, a auditivului şi a tactilului care reface relaţia directă cu cititorul. Paradoxal e faptul că în intervenţia sa[492] poetul român nu face nici măcar o aluzie la manifestul „versului proiectiv” al lui Olson în care maşina de scris joacă rolul instrumentului cu clape al

---

[491] Călin Vlasie, *Poezie şi psihic – teze despre modernismul şi post-modernismul poeziei*, în lucr. cit., p. 168.

[492] Mircea Cărtărescu, *Cuvinte împotriva maşinii de scris*, în lucr. cit., pp. 171-175.

muzicianului, fiind pur şi simplu o prelungire a respirației celui care scrie. În schimb, pe urmele „obiectismului” poetului american, Mircea Cărtărescu teoretizează realismul noii poezii cu o convingere greu de pus sub semnul întrebării:

> ...rareori în poezia românească discursul poetic a dovedit atâta *înaltă fidelitate* față de referent, de lumea „reală”. A încerca să-ți transformi viața, viața ta unică, individuală, irepetabilă în poezie, cu fiecare ungher al ei, cu fiecare ac şi fiecare soare pe care le-ai văzut vreodată, în realitate sau în vis, cu fiecare gând şi fiecare senzație. A spune *totul*, confesiune, mărturie şi creație simultan. Şi, mai ales, a spune *clar*[493].

Pentru fidelitatea, claritatea şi totalitatea poeziei în raport cu realul pledează şi o tânără poetă aparținând valului doi al generației ‘80, Simona Popescu. Ea crede într-un limbaj natural al poeziei, neviciat de literatură sau care în orice caz să discrediteze literatura, prin ironie, parodie şi resemantizare, ajungând astfel la o nouă structură valorică a existenței. E astfel regăsită ideea aceleiaşi *poezii a realului* însă într-o formă de o mai mare complexitate:

> Efortul poetului trebuie să meargă în sensul realizării translației între stimuli, percepție şi reacție (socială, verbală, culturală), modificând sistemul de relații şi conexiuni dintre exterioritate şi interioritate: de la reacția monologică, univocă a poetului modernist la una dialogică şi plurivocă [...]. *Poezia realului* nu înseamnă, cum ar putea crede cineva, transcrierea aseptică, neimplicată, a ceea *ce se vede*, înregistrarea banală a faptelor banale, nu înseamnă nici transcriere „fidelă” sau „naturalistă” a cotidianului. „Fidelitatea” îşi are şi ea subtilitățile şi strategiile ei (literare). Denotativul, în modestia lui

---

493 *Idem*, *Realismul poeziei tinere*, în lucr. cit., p. 184.

> asumată, poate fi profund (şi poate într-un mod mai rafinat) conotativ, eludând cu bună ştiinţă (sic!) arsenalul de simboluri, trimiteri, sofisticare metaforică. Nu înţeleg prin această poezie colectarea de recuzită contemporană (televizor, tramvaie etc.) de decoruri şi obiecte, contabilizare apoetică, ci un *efort vizionar* de înţelegere a lumii ca organism viu, şi nu doar în „anatomia" ei, ci mai ales în „fiziologia" sa, la nivelul funcţiilor şi relaţiilor[494].

Mai departe, poeta vorbeşte despre necesitatea unei noi funcţii a imaginarului, despre subiectul creator care ştie să dirijeze privirea cititorului spre esenţial, despre gândirea de tip cinematografic a poeziei actuale, despre plurilingvismul persoanei civile a celui care scrie şi plurivalenţa lecturilor sale, despre globalitatea poeziei şi relaţiile ei cu proza, de la care ea împrumută reprezentarea, epicul, mimesisul, dialogismul, verosimilitatea, tranzitivitatea.

Trebuie să recunoaştem că în toate aceste observaţii şi deziderate există o anume unitate de vederi şi dorinţa irepresibilă de a schimba poezia. Nu ştiu în ce măsură poeţii citaţi mai sus pot fi numiţi postmoderni. Cert este că în luările lor de poziţie se simte o inaderenţă clară la un anume tip de poezie modernă şi dorinţa reîntoarcerii la comunicarea prin poezie.

Multe dintre ideile afirmate în câmpul poeziei româneşti nu sunt noi, în sensul de originale. Ele aparţin corpusului de principii ale poeziei tranzitive în general. Le-am mai întâlnit, chiar dacă exprimate în alte forme, şi în gândirea unor poeţi analizaţi în capitolul anterior. Dar prin afirmarea lor decisă aceste idei reuşesc să aducă poezia românească la unison cu spiritul fascinat de imanenţă al vremii noastre.

Prin modul în care gândesc poezia, poeţii români ai anilor '80 nu sunt mai prejos de convingerile poetice ale poeţilor europeni sau americani. Realitatea e marea obsesie a secolului nostru, aşa cum obsesiile poeţilor romantici au fost imaginaţia, visul şi evaziunea. Sigur că această realitate

---

[494] Simona Popescu, *Sensul poeziei, astăzi*, în lucr. cit., pp. 187-188.

se dovedeşte un construct de o mare complexitate, conotat, pe lângă variatele lui aspecte cotidian-empirice, de adevărurile relative ale fizicii cuantice şi ale astronomiei, de descoperirile geneticii, ale psihanalizei şi ale ştiinţelor sociale moderne, de noua viziune asupra istoriei. Realitatea lumii moderne e o realitate informală, tranzitorie, fragmentară, ambiguă, brutală şi stresantă, proteică şi imposibil de conceptualizat. Poezia tranzitivă îşi propune să o privească frontal sau, cel puţin, să nu mai fugă de ea. Cum am văzut, o anumită direcţie a poeziei româneşti postbelice îşi asumă şi ea acest construct şi se raportează la el fără niciun complex al marginalităţii.

6. Versus, Discursus, Textus

DILEME. De multe ori, în încercările noastre de a înţelege şi explica unele aspecte controversate ale poeziei, vocabularul conceptual pe care ni-l pune la dispoziţie domeniul poeticii şi al teoriei literare poate părea insuficient, ba chiar inadecvat. N-avem la îndemână, de pildă, pentru a denumi spectaculoasele metamorfoze ale liricii ultimilor două sute de ani, contaminarea sa cu elemente aparţinând altor genuri sau modificarea funcţiilor sale, decât unicul concept de poezie. Când spunem că, odată cu simbolismul şi ermetismul, poezia a devenit mai pură, accentuându-şi trăsăturile lirice şi transformându-se într-o artă mai degrabă muzicală decât verbală, avem în vedere un anumit tip de discurs poetic pe care am dori poate să-l distingem printr-un concept particular. Dar există acest concept?

Pe de altă parte, unele noţiuni, precum „poezie narativă" sau „poezie epică", aplicate spaţiului literaturii moderne, ne fac să ne gândim la un fel de proză versificată, deşi concretul textelor pe care le denumim astfel arată că sensul acestor noţiuni este destul de departe de realitatea epopeii sau a poemului eroic tradiţional[495]. În ce priveşte versul bazat pe structuri

---

[495] Chestiunea prezenţei epicului în poezia modernă reţine atenţia lui Jovan Hristić, care observă în lirica europeană din preajma şi de după Primul Război Mondial o preocupare pentru lărgirea formelor poetice, manifestată, la o primă vedere, ca o reacţie antisimbolistă. Sunt amintite, în acest sens, numele lui Saint-John Perse (*Anabase*), Claudel (*Cinci ode mari*) şi T.S. Eliot (*Ţara pustie*). Diferite de „formele condensate ale liricii simboliste", aceste creaţii nu par să reprezinte o revenire reală la „extensivitatea adevărată, concret-senzorială a epicii".

metrice şi ritmice date, prezent în toată istoria poeziei, de la începuturile ei şi până astăzi – tip de vers la care poezia modernă nu a renunțat decât parțial – el este considerat o componentă poetică esențială, deşi, la o analiză atentă, se poate dovedi că diferențele dintre textele versificate sunt uneori extraordinar de mari.

Există o poezie (tradițională) care se bazează pe valoarea mnemotehnică a versului şi o poezie (modernă, dar nu numai – vezi manierismul) care supraliciteazã valoarea lui estetică. Dar versul nu este doar metric sau ritmic, ci şi liber sau spațial. Vocabularul metaliterar de care ne folosim pentru interpretarea unui tip de poezie versificată se poate dovedi cu totul nefuncțional în interpretarea altui tip. Comentând într-un capitol anterior trei texte aparținând lui Grigore Alexandrescu, Dimitrie Stelaru şi Mircea Ivănescu, le-am numit pe toate poezie, deşi câtă deosebire e între ele!

Şi nu am în vedere aici doar neasemănările de viziune, procedee, teme, motive şi vocabular, ci şi diferențele vizibile de mod al înaintării în pagină a discursului. Dacă Grigore Alexandrescu şi Mircea Ivănescu scriu o poezie care se derulează, curge în linie dreaptă, spre un final mai mult sau mai puțin concluziv, Dimitrie Stelaru e autorul unui text de „sensuri

---

Chiar dacă bazate pe structuri mari, aceste poeme nu ajung să povestească nimic, ele fiind mai apropiate de Mallarmé decât de Homer. *Țara pustie*, de pildă, „se destramă aproape sub ochii noştri într-un şir de fragmente de o intensitate emoțională şi intelectuală excepțională". Poemul lui Eliot „nu reprezintă o curgere epică continuă, ci [...] un şir de bulboane succesive, care ne trag, fiecare în parte, în adâncurile lor uneori amețitoare". Citatele în Jovan Hristić, *op. cit.*, pp. 115-116.

Cu totul altfel se pune problema epicului în poezia americană a ultimelor decenii, pe care unii cercetători ca Linda Hutcheon sau Marjorie Perloff o consideră o expresie a mentalității postmoderne. Apare în această poezie „conjuncția contradictorie între autoreflexiv şi documentar". E vorba, mai exact, „de punerea în prim-plan atât a codurilor narative, cât şi a dorinței lor (şi a noastră) de închidere şi de ordine – ordine pe care structura sistematică a intrigii o complică. Aceasta înseamnă că – aşa cum se întâmplă şi în ficțiune – există o deschidere a poeziei către un material înainte exclus ca impur din acest gen: chestiuni politice, etice, istorice, filosofice. Acest gen de poezie poate, de asemenea, să opereze în direcția contestării reprezentării şi a noțiunii tradiționale de referențialitate transparentă a limbajului prin problematizarea formei narative şi, ca atare, se poate compara, prin efectele sale, cu metaficțiunea istoriografică" (Linda Hutcheon, *Politica postmodernismului*, Editura Univers, Bucureşti 1997, pp. 68-69). Autoarea acestor considerații nu găseşte necesar să-şi argumenteze afirmațiile cu numele unor poeți reprezentativi pentru fenomenele constatate, însă poezia lui Lowell, Louis Simpson, Kenneth Koch, Robert Duncan, Edward Dorn şi a multor alți poeți americani din generațiile mai tinere poate fi adusă oricând în discuție în acest sens.

împrăştiate”, nebuloase, cu o semantică radială, în care ligamentarea semnificaţiilor prin salturi peste goluri mari de informaţie şi dorinţa de a ajunge cu ajutorul cuvântului în cât mai multe locuri deodată sunt evidente. O mare deosebire există însă şi între creaţiile primilor doi poeţi, pentru că în vreme ce unul versifică pe ritm de metronom, celălalt îşi prozaizează cu bună ştiinţă rostirea, într-o ritmică de o discreţie vecină cu absenţa.

Un cititor mai puţin atent poate să nu sesizeze prăpastia care separă poezia populară versificată de poezia cultă în versuri. Caracterul oral al poeziei populare şi caracterul scris al poeziei culte sunt constrângeri implacabile care determină nu numai lungimea, ritmul şi tipurile de rimă în vers, ci şi logica intimă a constituirii sensului transmis de acest vers.

Paralelismul şi repetiţia sunt procedee orale prin excelenţă, cu efecte nu numai în planul sintaxei, ci şi în cel al conţinutului. Claritatea mesajului liricii populare e poate un factor legat de descifrarea sa auditivă. O poezie scrisă pentru a fi citită e mai complicată decât o poezie compusă pentru a fi rostită şi auzită. Complicaţia din ce în ce mai accentuată a versului cult, care urmează apariţiei tiparului, dezmembrarea versului metric şi creaţia versului liber sunt fenomene care trebuie să fie puse în legătură cu conştientizarea spaţiului paginii, nu doar ca suport grafic, ci şi ca loc în care sensul poate fi construit şi desfăşurat în forme noi.

E aproape imposibil să descoperi în vocabularul teoriei literare actuale nişte noţiuni suficient de generale şi de abstracte care să poată evidenţia relaţia dintre sensul poetic, logica producerii lui şi spaţiul material al paginii în poezia tradiţională şi în cea modernă. Felul în care un creator de poezie îşi administrează discursul, felul în care el pune sau nu accent pe contextul în care apare şi se face cunoscută poezia sa e în directă legătură cu cele patru dimensiuni (eul poetic, cititorul, limbajul, realitatea) pe care le-am examinat până acum. Discursul poetic ca atare e rezultanta lor. Însă în ce măsură putem noi izola aceste tipuri diferite, generale de discurs?

Avem la îndemână câteva noţiuni explicative care pot oferi cel mult iluzia adecvării. În realitate, la o examinare sumară, aceste noţiuni se dovedesc şi neunitare şi confuze. „Poezie versificată”, „vers alb”, „vers liber”,

„poem în proză”, „metapoezie” sunt noțiuni de care ne folosim pentru a descrie şi analiza tipuri distincte de texte lirice. Însă aceste noțiuni acoperă realități strict formale. Cu ajutorul lor nu putem spune aproape nimic despre logica producerii şi funcționării sensului poetic. De aceea, e nevoie să încercăm o revizuire şi reordonare a termenilor operaționali de care dispunem.

Nu e necesar să inventăm alte concepte, ci să regândim înțelesurile unor noțiuni cunoscute, utilizate curent (însă mai mult cu sensurile lor secundare), prin apel şi de data aceasta la adevărurile etimologiei.

RECURSUL LA ETIMOLOGIE. Las deoparte faptul că „proza” şi „poezia” sunt în vocabularul nostru teoretic cuvinte antonimice, fără ca ele să aparțină, totuşi, aceleiaşi baze semantice. Trec peste toate implicațiile faptului că până în secolul al XVIII-lea noțiunea de „poezie”, cu sensul ei impus de Aristotel, a avut o valoare generică pentru întreg domeniul literaturii. Şi propun să ne oprim încă o dată asupra bazei semantice a limbii latine, infuzată în metabolismul semiotic al aproape tuturor limbilor europene moderne, care reuşeşte să conserve cum nu se poate mai bine sensurile esențiale ale unor noțiuni metaliterare astăzi de comună folosință.

Cuvintele pe care le am în vedere aici şi care mi se par suficiente pentru descrierea fizionomiei discursului literar de-a lungul timpului sunt *proză*, *vers*, *discurs* şi *text*. În fundamentul lor semantic e cuprins tot evantaiul de posibilități al dezvoltării artistice a structurilor limbii şi al construcției sensului oricărui tip de scriere literară. Dar trebuie să facem efortul de a pune între paranteze sensul acestor cuvinte din circulația lor zilnică şi de a privi cu toată seriozitatea implicațiile originilor lor.

Întrucât primele două noțiuni, *proză* şi *vers*, au accepții de multă vreme stabilite, fiind considerate nişte sinonime ale narațiunii şi poeziei, e bine, pentru început, să ne oprim asupra originii acestora.

Cuvântul *proză* (preluat de noi, prin filieră franceză, din *prose*) e varianta fonetică actuală a vechiului *prosa*[496], care la Quintilian denumeşte deja forma literară pe care o cunoaştem astăzi, însă numai la nivelul dezvoltării ei liniare. În retorica antică expresia integrală pentru denumirea textului care înaintează în linie dreaptă este *prosa oratio*. Substantivul *prosa* provine fie din adverbul *prorsus* (cuvânt la origine compus din *pro* şi *vorsus*, formă în alternanţă liberă cu *versus*), care înseamnă: 1) „drept înainte", 2) „direct", 3) „întrutotul", „tocmai", „absolut", 4) „într-un cuvânt", „pe scurt", fie, mai degrabă, din adjectivul cu acelaşi nume, având dublul înţeles de „în linie dreaptă" şi „în proză".

Tot în cadrul acestei familii lexicale putem consemna şi prezenţa unui substantiv propriu, *Prorsa*, care este numele zeiţei naşterii normale! Ştim bine că de când există ea, proza s-a distins de poezie prin normalitatea ei lingvistică. În multe încercări stilistice şi retorice de definire a limbajului poetic pe baza principiului devierii, limbajul prozei e instituit ca normă. Iată că etimologia nu ne înşală.

Cuvântul *vers* provine din substantivul *versus*, care înseamnă: 1) „brazdă", 2) „şir", „rând", 3) „rând scris", 4) „vers", 5) „măsură agrară", 6) „piruetă sau paşi de dans". Există şi un adverb *versus* al cărui sens corespunde prepoziţiilor noastre „către", „spre" şi „în direcţia". Această familie de cuvinte fiind extrem de numeroasă (incluzând, printre altele, strămoşi ai termenilor „vertebră", „vertigiu" şi „versatil"), mă limitez în continuare la trecerea în revistă a noţiunilor care au legătură cu fenomenul dinamic şi stereotipic pe care îl desemnează versul. Verbul *verso,-are* înseamnă: 1) „a răsuci", „a întoarce pe o parte şi pe alta", „a suci mereu", 2) „a mâna încoace şi încolo". Verbul *verto,-ere* are următoarele sensuri: 1) „a întoarce", 2) „a răsturna", „a da peste cap", 3) „a schimba", „a transforma". Substantivul *versura* înseamnă: 1) „întoarcere", 2) „capăt al brazdei (unde se întorc boii)", 3) „colţ", „unghi format de două ziduri", 4)

---

[496] Toate sensurile noţiunilor latineşti aici în discuţie şi ale termenilor înrudiţi cu acestea se dau după G. Guţu, *Dicţionar latin-român*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1983.

„trecere a unei datorii asupra unui creditor”. În sfârşit, merită să reținem şi substantivul *versatio,-onis* care denumeşte „învârtirea”, „rotirea”, „schimbarea”, „răsturnarea”.

PROZA ŞI VERSUL. O cercetare în paralel a celor două grupuri lexicale dovedeşte că în amândouă este prezentă ideea de direcție (care implică ideea de înaintare), dar că în primul caz direcția este şi precizată: drept înainte. Nu putem trece peste amănuntul că în compusul *prorsus* direcția e marcată printr-o urmă (*-rsus*) a vechiului adverb *vorsus* din care s-a născut ulterior ideea de vers. Tocmai amănuntul acesta poate întări şi mai mult ideea lui I.M. Lotman[497] că proza artistică e o formă posterioară poeziei. Mergând mai departe, trebuie să remarcăm şi faptul că, în timp ce prima familie lexicală aparține direcției determinate, cea de-a doua e circumscrisă ideii de mişcare transformatoare: răsucire, întoarcere, învârtire, rotire.

Concluzia nu e greu de formulat: în proză felul şi sensul direcției sunt mai importante decât mişcarea, pe câtă vreme versul privilegiază mişcarea, include în subtext direcția şi indică o modificare repetabilă: „a întoarce pe o parte şi pe alta”, „a mâna încoace şi încolo”.

Premisele semantice ale discuției fiind schițate, putem încerca în continuare o examinare a statutului poeziei versificate, care este forma de existență şi manifestare cea mai cunoscută a poeziei tradiționale. Distincția dintre versul construit pe baza cantității silabelor, specific poeziei antice greco-latine şi versul construit pe baza numărului de accente din unitatea prozodică este irelevantă în această discuție. Prezența

---

[497] Vezi I.M. Lotman, *Poezia şi proza*, în *Lecții de poetică structurală*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, pp. 66-81. Un pasaj elocvent e acesta: „Proza constituie un fenomen de dată mai recentă decât poezia, un fenomen care a apărut într-o epocă de mai mare maturitate a conştiinței estetice. Tocmai datorită faptului că, din punct de vedere estetic, proza este secundară în raport cu poezia, fiind receptată pe fundalul acesteia din urmă, scriitorul poate să apropie cu curaj stilul narațiunii în proză de vorbirea obişnuită, fără să se teamă că cititorul nu va mai fi capabil să discearnă dacă are de-a face cu realitatea sau cu recrearea ei. Putem aşadar spune că, deşi aparent simplă şi apropiată de vorbirea obişnuită, proza *este mai complexă decât poezia din punct de vedere estetic, iar simplitatea ei este secundară*” (pp. 71-72).

sau absența rimelor nu interesează nici ea. Rimată sau nu, versificarea e o formă de constrângere a fluxului vorbirii/scrierii, dar şi a procesului de constituire a sensului. Versul ca formă estetică este în cele mai multe dintre cazuri un precedent al actului de creație. Ar fi, totuşi, exagerat să considerăm versul un tipar în care se toarnă un conținut. El seamănă mai degrabă cu un mecanism care intră în funcțiune doar atunci când este alimentat de cuvintele poeziei. Metrul, cezura, rima, ritmul sunt rotițele acestui mecanism.

Versul este întotdeauna un element al unui ansamblu. Iar acest ansamblu e compus, de obicei, din elemente de acelaşi fel. În structura abstractă a versului şi a ansamblului de versuri esențială e repetiția: a silabelor lungi sau scurte, accentuate sau neaccentuate, a picioarelor metrice, a măsurilor metrice, a rimelor. Situația aceasta se impune cu o pregnanță care afectează întotdeauna şi nivelul semantic al textului.

Versul nu poate fi însă recunoscut decât în manifestarea concretă a unui lanț de cuvinte dispuse în şiruri izomorfe. El ia naştere în cadrul unui proces de continuă răsucire a firului materiei lingvistice pe suportul ritmic, cu limite bine determinate, al modelului abstract. Acest model prezintă o organizare în acelaşi timp orizontală şi verticală. Ne aflăm însă în fața unei verticalități lipsite de profunzime, ea fiind rezultatul acumulării unor unități ritmice egale şi de acelaşi fel. În principiu, e imposibil să existe o poezie versificată în care fiecare alt vers să conțină o altă măsură metrică şi un alt ritm. Când modelului aici în discuție i se asociază şi mecanismul rimei, el devine dintr-odată o construcție de o complexitate sporită, pentru că mişcării reiterative de factură accentuală i se adaugă o nouă formă de repetiție acustico-semantică realizată în finalurile de vers.

Interesante sunt şi raporturile care se stabilesc între materia lingvistică a discursului poetic şi mecanismul repetitiv al versului. Odată intrate în sistemul metric de constrângeri, cuvintele, propozițiile, frazele sunt obligate la o mişcare de adecvare acustică. Înainte de a avea un sens, ele trebuie să se constituie într-un mesaj ritmic precis conturat, într-un fel de melodie monotonă, cu unități armonice de bază reluate într-un timp şi

spațiu determinate. Filosofia semantică a poeziei tradiționale impune realizarea unui izomorfism între dispunerea lineară, egală, în adâncime a versurilor şi înaintarea în linie dreaptă, din aproape în aproape, a sensului.

Poezia tradițională e supusă unei logici rectilinii, gândită ca un continuum realizat secvență cu secvență. De aici vine toată claritatea ei. Dar această claritatate nu e doar rezultatul utilizării unui vocabular cu tabuuri şi forme date de permisivitate sau al apelului la un sistem finit de figuri, garantate de nomenclatorul retoric. Ea este şi urmarea preocupării poetului de a lega propozițiile unele de altele prin goluri cât mai mici de sens. Discursivitatea poeziei clasice rezultă dintr-o sintaxă a bunului simț, în raport cu care toate derivările şi înlănțuirile frastice trebuie să respecte două valori sacrosancte: gramatica şi coerența faptică.

Ajungem, vrând-nevrând, la o constatare făcută de Wordsworth în urmă cu aproape două secole: între poezie şi proză există o singură deosebire majoră: versul, ceea ce înseamnă că poezia tradițională este o formă a prozei versificate. Cel puțin din punctul de vedere al înaintării sensului în pagină şi al relevării treptate a temei şi motivelor tratate, situația aceasta nu poate fi pusă la îndoială. Însă limbajul poeziei tradiționale e obligat să respecte tot timpul două exigențe contrare: pe de o parte el desfăşoară în linie dreaptă un sens dat, a cărui valoare constă în claritatea şi coerența lui, pe de alta, la nivelul formei în care e îmbrăcat acest sens, el oferă spectacolul adecvării sale accentuale şi sonore la nişte itemuri ritmice şi ele preexistente.

La nivelul conținuturilor, modelul poeziei clasice e de căutat în modelul povestirii primitive, cu binecunoscutele sale secvențe constitutive: expozițiune, intrigă, desfăşurarea acțiunii, punct culminant, deznodământ[498]. Dar acesta e doar un aspect al acestei poezii, pentru că,

---

[498] Există o formă tradițională generală de organizare a realului în limbaj pe care o putem surprinde cel mai bine în structura povestirii. La origini, povestirea, fie ea şi o relatare anecdotică din planul vieții imediate, se confundă cu ideea de proză. Povestirea e construită pe ideea revelării treptate a subiectului. Orice istorie prezintă un fir conducător care are o derulare uniformă, dar care implică şi câteva puncte de tensiune (intriga, punctul culminant, deznodământul). Povestirea şi înaintarea în linie dreaptă a sensului sunt procese care se confundă. Principiul e teleologic. Mişcarea rectilinie înseamnă o dezvăluire din aproape în

în plan formal, ea nu mai respectă principiile de dezvoltare liberă ale prozei şi intră în jocul unor tipare menite a-i marca continuu, prin ritm şi rimă, condiția reiterativă.

Versul e o formă poetică cu un statut duplicitar. Modelul său abstract se rezumă la un set de dimensiuni accentuale, acustice şi tonale. Acest model nu are cum să existe în sine, el e întotdeauna dedus dintr-o realizare semantică, prin analiza prozodică a unei poezii date. Duplicitatea în discuție poate fi considerată normală, câtă vreme componenta ritmică a poeziei se adresează – în textele orale versificate – memoriei, asigurând astfel o mai eficientă interiorizare a unor conținuturi.

Din momentul în care această componentă e deturnată de la funcția sa inițială şi transformată într-o sursă de plăcere estetică, situația devine dramatică, pentru că echilibrul dintre sunet şi sens va sfârşi prin a se destabiliza în favoarea primului termen. Apariția versului liber în chiar sânul poeziei simboliste – muzicală şi incantatorie în esența sa – nu are de ce să ne mire. Pericolul pierderii definitive a sensului în favoarea unor efecte psihologice de pură gratuitate acustică e sesizat la vreme şi revolta împotriva versului tradițional e o revoltă în numele inteligibilității.

VERS LIBER SAU DISCURS? Sintagma „vers liber” denumeşte în mod evident o contradicție în termeni. În realitate, versul e procedeul poetic cu cea mai limitată libertate. În poezia tradițională orală, versurile neregulate, compuse din măsuri metrice inegale, sunt destul de frecvente. În poezia tradițională scrisă, pentru care pagina există ca simplu suport material, promovarea unei logici a continuumului linear este direct legată de cele două coordonate ale scrierii: cea orizontală (deplasarea de la stânga la dreapta) şi cea verticală (deplasarea de sus în jos). Dacă *versus* înseamnă

---

aproape a ceea ce, de fapt, se ştie dinainte. Naratorul e un *gnarus*, un individ care *ştie* şi spune ceea ce ştie. Termenii *gnarus* şi *narratio* sunt derivați din aceeaşi rădăcină. Poetul tradițional este un narator nu doar în creațiile epice, ci şi în cele lirice. Poezia care vorbeşte despre interioritatea umană e un fel de poveste a stărilor şi sentimentelor. Narativitatea e expresia unei conştiințe sintagmatice a organizării lumii. Lumea modernă a pierdut în bună parte sensul narativității existenței umane şi pentru că, prin discurs, ea nu mai poate fi organizată liniar.

„în direcția”, dar şi „rând”, faptul se explică, probabil, prin aceea că această idee despre vers a apărut într-o civilizație agricolă în care scrisul şi lectura se aflau încă în faza lor timpurie. Nu poți realiza sensul noțiunii de vers decât într-un plan. Versul e o brazdă trasă în spațiul paginii, iar brazdele se înşiruie una după alta, egale, în cuprinsul unei suprafețe limitate. Pagina e un câmp. Astfel de determinări sunt evident străine poeziei orale, care se naşte şi se desfăşoară într-un spațiu fizic din care ideea bidimensionalității este exclusă.

Să revenim însă la problema libertății de exprimare în poezia modernă. Sintagma „vers liber” este semnul clar al neputinței de a denumi noul mod de manifestare a sensului în poezie din momentul în care acesta a fost obligat să renunțe la corespondența dintre monotonia ritmică şi înaintarea conținutului în linie dreaptă. Ruptura cu tradiția pe care o instituie noul tip de vers (să-l numim deocamdată tot aşa) este dublă. Pe de o parte, unitatea lingvistică poetică nu se mai deosebeşte prin nimic, din punct de vedere acustic, de unitatea lingvistică prozastică. Pe de altă parte, însă, în planul logicii care controlează producerea sensului, distanța dintre proză şi poezie se măreşte considerabil. Caracterul rectiliniu şi uniform al înlănțurii structurilor semantice e desființat. Linearității sensului i se opun acum dispersia, diseminarea, disjuncția. Logica golurilor de sens, a săriturilor imprevizibile dintr-un spațiu într-altul, e instituită ca nou principiu.

Această nouă logică afectează atât formele de organizare sintactică a parcursului verbal, cât şi nivelul asocierilor lexicale, unde imaginea metaforică „abstrusă” (cum îi place să spună lui G.R. Hocke) devine dominantă.

Se zice că prima poezie în vers liber a liricii moderne este un foarte scurt text intitulat *Marine* (*Marină*) aparținându-i lui Rimbaud:

Care de argint şi de aramă –
Prore de-oțel şi de-argint –
Învolbură spuma –
Ridică tulpinile uscate ale mărăcinilor.

Suflul câmpiei,
Şi făgaşele nemăsurate ale refluxului,
Gonesc în cerc spre răsărit,
Către pilaştrii codrului,
Către trunchiurile cheiului,
Izbite-n colţuri de vârtejuri de lumină.[499]

Analizând poezia, Hugo Friedrich[500] observă dubla opoziţie dintre dezarticularea metrică şi cursul liniştit al spunerii, dintre aceasta din urmă şi extraordinara îndrăzneală a conţinutului. În ce constă însă caracterul diseminativ al poeziei, câtă vreme ea e departe de disjuncţia suprarealistă a planurilor din poemele în proză care alcătuiesc ciclul *Iluminărilor*? Poezia de faţă încearcă să vorbească deodată despre două spaţii distincte, unul terestru şi altul acvatic, urmărind întrepătrunderea lor. Unitatea formelor specifice de organizare a realităţii e astfel spulberată. Hugo Friedrich constată şi faptul că poezia nu vorbeşte despre obiecte întregi, ci despre părţi ale lor. Marea e prezentă prin „spumă” şi „reflux”, corăbiile prin „prore”. Delimitările perceptive concrete sunt desfiinţate. Conţinutul poeziei descrie un spaţiu al arbitrarului şi al permutabilului. Versurile înseşi îşi pot schimba locul în cuprinsul textului, fără ca sensul său mare să fie afectat. Dacă omogenitatea lumii nu mai există, atunci nu mai există nici univocitatea omogenă a discursului.

De fapt, de-abia de acum înainte noţiunea de „discurs” devine ea însăşi cu adevărat. Însă noţiunea de „discurs poetic” – deosebit de frecventă astăzi în vocabularul critic – nu poate fi aplicată, etimologic vorbind, oricărui tip de poezie.

Sinonimia curentă, prezentă în dicţionare, „discurs” = „text”, „substanţă a textului”, „înlănţuire de motive”, „structură”, „formă a subiectului” etc. e probabil urmarea unor transformări fireşti ale înţelesurilor etimologice, dar

---

[499] Arthur Rimbaud, *Scrieri alese*, E.P.L.U., Bucureşti, 1968, p. 183 (traducere de N. Argintescu-Amza).

[500] În *op. cit.*, cap. III. *Rimbaud. Tehnica inserţiei*, *pp.* 86-90.

această sinonimie n-a apărut decât în lumea modernă, ceea ce este simptomatic.

La origine, cuvântul *discursus* înseamnă: 1) „alergare într-o parte şi într-alta", „răspândire", 2) „discurs", „conferință", „conversație". Alte cuvinte din familia verbului *curro,-ere* („a alerga"), din care face parte şi substantivul *discursus*, ce ne pot interesa aici, sunt: verbul *discurro,-ere*: 1) „a alerga din/în părți diferite", 2) „a răspândi", „a se prelungi", „a se întinde", 3) „a parcurge", şi substantivele *discursatio,-onis*: „alergare încoace şi încolo", „cursă" şi *discursio,-onis*: „dus şi întors", „hărțuială", „mică încăierare", „parcurgere în grabă".

De o mare importanță în toate aceste cuvinte este particula *dis-*, în care e conținută ideea spargerii unității unui obiect, a dezintegrării, dezordinii, dispersiei. *Discursus* este o formă a mişcării rapide, dezordonate. Am văzut că şi cuvântul *versus* implică ideea de mişcare, de înaintare, dar conținutul său ne pune în fața unei dinamici a regularului. Verbul *verso,-are* înseamnă „a întoarce pe o parte şi pe alta", „a mâna încoace şi încolo", el denumeşte gesturi, mişcări simetrice, ritmice. Cuvântul *versus*, derivatul lui, exprimă în primul rând o existență stabilă şi o manifestare lineară.

Stabilitatea şi linearitatea sunt dimensiuni străine termenului *discursus*. Faptul că acest termen ajunge să desemneze cu timpul forme aparținând domeniului vorbirii (conferința, cuvântarea, conversația) e explicabil prin aceea că actele de verbalizare orală sunt resimțite ca exterioare ordinii şi continuității rectilinii. Cuvântul *discussio,-onis* (discuție) denumeşte o formă specifică de discurs oral. El e strâns înrudit cu verbul *discutio,-ere*, care prezintă următoarele stratificări de sensuri: 1) „a sparge", „a sfărâma", „a zdrobi", 2) „a descompune", „a dizolva", 3) „a împrăştia", „a risipi", 4) „a discuta". Concluzia se impune de la sine: discuția şi discursul aduc cu ele dezordinea, risipirea, sfărâmarea unei unități, fragmentarea ei. E tot ce poate fi mai opus ideii de vers şi de versificație.

Constrângând vorbirea naturală să intre în nişte tipare acustice date, versul e prin definiție artificial. El reprezintă un mijloc de retragere a

sensului din empiric şi contingent şi, poate, o cale de acces spre unitatea logosului primordial, de esenţă divină. Incinta versului e conotată sacru[501]. La Aristotel şi urmaşii săi de până în secolul al XVIII-lea creaţia, poezia înseamnă versificaţie. În măsura în care înainte de romantism se vorbeşte despre o artă literară, aceasta este o artă a versului.

Proza este un tip de text situat undeva, în afara literaturii. Am amintit şi cu altă ocazie faptul că proza artistică este o formă literară care se impune abia odată cu romanul naturalist[502]. Scrierile în proză anterioare acestui moment aveau în majoritatea lor un caracter istoric, memorialistic, etic, religios, filosofic sau pseudoştiinţific. Proza de ficţiune (romanele cavalereşti şi sentimentale, picareşti şi de aventuri) era considerată marginală, vulgară. Subestimarea acesteia se datora, probabil, nu numai faptului că ea cultiva subiecte excentrice şi frivole şi gusturile unui public „de joasă speţă", ci şi structurilor sale prea libere, identificate cu libertinajul expresiei. Proza era astfel asimilată domeniului vorbirii, al discuţiei, al discursului „dezordonat" şi fragmentar. Ea nu putea fi

---

[501] Observaţii esenţiale în legătură cu valoarea pe care o are versul în poezia tradiţională, cu accent pe tragedia greacă, întâlnim la George Steiner, în studiul *Sfera versului şi sfera prozei* din volumul *The Death of Tragedy* (1961). La originile sale, şi mai departe, timp de peste două mii de ani, noţiunea de vers este – consideră eseistul – aproape inseparabil legată de categoria teatrului tragic. Versul nu este doar semnul unei vorbiri care nu mai ţine de sfera utilităţii şi a comunicării imediate, ci şi indicele unui spaţiu al mitului şi al experienţei religioase, avându-şi propriile sale criterii ale adevărului. Mai mult decât atât, „el constituie elementul esenţial care separă lumea tragediei înalte de cea a existenţei obişnuite. Regii, profeţii şi eroii vorbesc în versuri, arătând astfel că personajele exemplare dintr-o societate comunică într-un stil mai nobil şi mai vechi decât acela rezervat oamenilor de rând" (*op. cit.*, în *Secolul 20*, nr. 3, 1973, p. 11). Condiţia umană este, prin intermediul versului, în acelaşi timp simplificată şi complicată. În tragedia greacă viaţa apare eliberată de „povara contingenţelor materiale". Prin tot ceea ce semnifică el, versul este o formă care exclude faptele mărunte, imediatul, banalitatea existenţei.

[502] N-ar fi exagerat să afirmăm că proza însăşi este o descoperire a modernităţii. La Stendhal, Balzac, Zola şi Flaubert proza nu înseamnă pur şi simplu naraţiune cu caracter referenţial, ea nu este o imitaţie a realului, ea îşi are propriul ei adevăr. Romanul naturalist i se pare lui Mallarmé o formă de o complexitate deosebită. Iată ce spune el în răspunsul la o anchetă din 1891 (*Despre evoluţia literară*): „Eu îl admir foarte mult pe Zola. La drept vorbind, el face în măsură mai mică literatură adevărată, şi se ocupă mai mult cu arta evocării, servindu-se cât se poate de puţin de elemente literare; el a luat cuvintele şi cu asta basta; restul decurge din organizarea lui miraculoasă... El dispune de însuşiri cu adevărat magnifice; simţul său nemaipomenit pentru viaţă, mişcările maselor lui, pielea Nanei, al cărei ţesut l-am mângâiat cu toţii, toate acestea sunt zugrăvite în culori fastuoase, este o operă a organizării demnă de toată admiraţia! Dar literatura are şi ceva mai intelectual decât aceasta: lucrurile există, nu avem de ce să le creăm; noi trebuie doar să surprindem raporturile; iar firele acestor raporturi făuresc versuri şi orchestre". *Apud* Jovan Hristić, *op. cit.*, p. 110.

considerată o formă de artă, pentru că ea se sustrăgea ordinii normate, unitare a versului.

De aceea, din momentul în care proza ajunge să fie considerată, şi ea, o formă „oficială” de literatură, poezia intră în criză şi criza aceasta se manifestă cu precădere la nivelul limbajului. Într-o considerabilă măsură, ermetismul, apariția versului liber, căutarea valențelor tranzitive ale limbajului, colocvialitatea etc. sunt în poezia modernă fenomene ce trebuie înțelese în directă legătură cu metamorfozele prozei artistice de la începutul secolului al XIX-lea încoace.

DISEMINARE, FRAGMENTARE, VIZUALITATE. Asupra triadei proză – vers – discurs sunt de făcut câteva observații comparative.

Deosebirile dintre proză şi vers sunt, în primul rând, deosebiri orizontale. Ceea ce separă cele două limbaje este ritmul, o calitate a metrului. Dar, pe de altă parte, poezia versificată şi proza se aseamănă prin modul lor comun de administrare a verticalității sensului, dimensiune aflată, cum am spus, sub egida unei logici uniforme, direcționate univoc.

În calitatea sa de nouă formă a rostirii poetice, discursul exprimă un proces de dezarticulare a versului. În cele din urmă el va ajunge să înlăture din spațiul poeziei versul şi rima.

Discursul este, însă, şi o realitate textuală care abandonează logica tradițională a funcționării sensului din proză şi vers. El e, prin natura sa, dispersiv, centripet, fragmentar, polimorf, non-reprezentațional, el permite limbii – după părerea lui Mallarmé – să-şi regăsească „tăieturile vitale” şi să evadeze „într-o liberă disjuncție cu mii de elemente simple”[503]. Astfel, Michel Foucault are dreptate să observe:

---

[503] Mallarmé, *Criză de vers*, în *Divagații. Igitur. O lovitură de zaruri*, Editura Atlas, Bucureşti, 1997, p. 147 (traducere de Ioana Diaconescu şi Mihnea Moroianu).

În ce priveşte polimorfismul, Mallarmé îl consideră un atribut esențial al versului liber. În cadrul amintitei anchete (v. supra, nota nr. 91) poetul francez încearcă să explice care e marea noutate pe care o aduce poezia „decadentă” (cum o socoteau criticii) a momentului. Distincțiile lui au în vedere versul clasic, versul liber şi proza. Versul

Pragul dintre clasicism şi modernitate [...] a fost definitiv trecut atunci când cuvintele au încetat să mai intersecteze reprezentările şi să mai țină spontan sub control cunoaşterea lucrurilor. [...] Desprins de reprezentare, limbajul nu mai există, începând din acel moment şi până în ziua de azi, decât în mod dispersat[504].

Totuşi, printr-o altă calitate a sa, discursul e mai apropiat de proză decât de vers (şi asta în ciuda sintagmei „vers liber”, celălalt nume al său),

---

clasic e o formă de anihilare a personalității, el aparține poeților care „cântă în strană”, exemplul tipic fiind Victor Hugo. Versul liber descătuşează personalitatea: „fiecare poet ducându-se să cânte la colțul său la un flaut care e numai al lui, ariile care-i plac”. Apariția versului liber e motivată nu dintr-o perspectivă tehnică, cum poate ne-am aştepta de la un poet ca Mallarmé, ci dintr-o perspectivă ontologică. Spre deosebire de romantism, care nutrea încă o iluzie a unității, fără să înțeleagă faptul că într-o realitate fragmentată aşa ceva nu mai este cu putință, noua poezie stabileşte cu realitatea lumii moderne un raport de izomorfism: „A lipsit mai ales această noțiune indubitabilă: că într-o societate fără stabilitate, fără unitate, nu poate fi creată vreo artă stabilă, vreo artă definitivă. Din această organizare socială neîncheiată, care explică în acelaşi timp nelinişţea spiritelor, ia naştere neexplicata nevoie de individualitate al cărei reflex direct sunt manifestările literare prezente”. Aceste manifestări repudiază versul de tip vechi, care n-a reprezentat o adevărată poezie ci „un mijloc negreşit de a face versuri bune”, adică un stil, o formă de virtuozitate stilistică. La acest nivel versul întâlneşte proza: „Versul este pretutindeni în limbă acolo unde există ritm, pretutindeni, cu excepția afişelor şi a paginii ultime a ziarelor. În genul numit proză, există versuri, uneori admirabile, de toate ritmurile. Dar, în realitate, nu există proză: există alfabetul, şi apoi versurile mai mult sau mai puțin stricte, mai mult sau mai puțin difuze”.

Versul liber (*discursul*, cum l-am numit eu) încearcă să salveze creația de oboseala versului tradițional. Pentru a arăta diferența dintre un tip de vers şi celălalt, Mallarmé simte nevoia să facă o analogie cu muzica, domeniu în care pot fi sesizate aceleaşi transformări: „melodiilor de odinioară foarte desenate le urmează o infinitate de melodii frânte ce îmbogățesc țesătura fără să se simtă cadența atât de tare marcată”. Aflăm mai departe că versul liber înseamnă „mai mult aer”, „fluiditate”, „mobilitate”, „neprevăzut”. Urmează apoi, în răspunsurile lui Mallarmé, prea bine cunoscutele afirmații în legătură cu „aluzia”, „evocarea”, „sugestia”, „obscuritatea”, „misterul” – idealurile adevăratei poezii. De reținut, însă, că numai versul liber (discursul) face posibilă manifestarea lor. Sursa citatelor în Mallarmé, *op. cit.*, pp. 268-269.

[504] Michel Foucault, *op. cit.*, p. 357.

pentru că el se constituie într-o mişcare anti-prozodică prin care se urmăreşte câştigarea pentru poezie a libertăţii de care se bucură naraţiunea, discuţia, vorbirea obişnuită. Nevoia unei mai mari libertăţi structurale de exprimare e, mai departe, întărită pe plan retoric de extraordinarul credit acordat metaforei şi imaginilor figurate în general.

Trebuie, însă, să avem în vedere şi alte implicaţii. Definind o mişcare rapidă de rupere şi împrăştiere a unei unităţi (eul, lumea, limbajul etc.) preexistente, discursul integrează în fizionomia sa şi noile raporturi care se stabilesc între individualitatea creatoare şi limbaj, între limbajul textului şi planul paginii.

Chestiunea individualităţii poetice a fost abordată deja într-un capitol anterior. Putem adăuga acum câteva elemente noi. Poezia tradiţională, având ca mijloc de existenţă versul metric şi ritmic, este produsul unui eu preocupat de propria sa unitate şi integralitate, aflat – până şi atunci când îl încearcă inflexiuni elegiace – într-o perpetuă armonie cu lumea. Chiar dacă se manifestă fascicular, prin cantonarea în spaţii de inspiraţie dinainte tematizate, şi se vede, în nu puţine cazuri, refuzat de utopia totalităţii, acest eu nu cunoaşte fisura, îndoiala de sine, sentimentul inadecvării. Starea sa omogenă, variabilă între nişte limite afective şi ideatice clare, îşi găseşte corespondentul într-o formă lingvistico-retorică pe măsură, şi aceasta este versul.

În schimb, eul formativ al poeziei de tip „discursus” poate fi definit ca o entitate care a pierdut conştiinţa propriei sale armonii interioare. Soluţiile de punere în acord a microcosmului cu macrocosmul, posterioare clasicismului, au reprezentat tot atâtea eşecuri. Realizarea armoniei dintre eu şi lume, gândită ca o formă de disoluţie a subiectului în obiect şi invers, în romantism, sau ca o mediere simbolică, prin sinestezie şi trăirea plenară a sentimentului misterului universal, în simbolism, s-a dovedit iluzorie. De la subiectivitatea metafizică se face trecerea brutală (vezi manifestele suprarealismului) la subiectivitatea infrapsihică. Poezia descoperă straturile subconştiente profunde ale umanului, pulsiunile, fantasmele, incertitudinile, fisurile eului, lipsa lui de unitate.

Discursul, ca nouă formă poetică, devine astfel mijlocul prin care individualitatea poetică îşi asumă diseminarea, informalitatea, pluralitatea, evanescența, lipsa ei de contur ferm. Prefabricatele limbajului sunt supuse unui proces de destructurare. Retorica poetică îşi pierde astfel caracterul ritualic, previzibil. Sintaxa devine spontană sau, în orice caz, ea însăşi va fi de acum înainte o creație personală, ca la Rimbaud sau Mallarmé, poeți care vor încerca să inventeze modul lor propriu de articulare sintagmatică a unor semnificații ca şi inefabile.

Discursul aduce cu sine şi un alt element de noutate tehnică. Este conştientizată importanța locului în care se naşte scrisul. Din simplu suport material, pagina devine un fundal, la rândul lui purtător de sens, al cuvântului şi chiar un spațiu „arhitectural" de lucru. Suprafața pe care se desfăşoară sensul poetic primeşte rolul unui factor activ, de contrast. Poezia îşi mută centrul de interes din zona acusticului în zona semnificației:

> După apariția versului liber a devenit, în sfârşit, limpede că organizarea semantică o poate înlocui în întregime pe cea metrică şi ritmică, şi astfel polisemia metaforică sau simbolică a ocupat acel loc dominant în poezie, pe care înainte îl deținea o anumită schemă metrică[505].

Mai mult decât atât, noua relație care se instituie acum între pagină şi discurs accentuează latura vizuală a comunicării. Procesul de descifrare a semnificațiilor cuvintelor devine mai lung decât procesul de descifrare a semnelor pe care ele le reprezintă. Cititorul e obligat să stabilească un contact intim şi de lungă durată cu spațiul tipografic pe care îl are în față şi cu materialitatea cuvintelor:

---

[505] Jovan Hristić, *op. cit.*, p. 93.

Una din trăsăturile cele mai importante ale poeziei scrise constă în stabilirea unui raport cu totul nou între ceea ce spune textul explicit şi ceea ce se subînțelege implicit; deşi acest raport se deplasează în poezia modernă în direcția implicației, aceasta înseamnă doar că acum considerăm cuvintele ca nişte obiecte fixate, la care ne putem întoarce, şi nu ca un sunet care zboară şi se pierde[506].

La fel, dacă în poezia tradițională dispunerea cuvintelor în pagină era controlată de limita abstractă a metrului, în poezia de tip „discursus" limita e cel mult sintactică. Tehnica fracturării silabice a cuvintelor la capetele de rând, versul zigzagat, pauzele marcate prin blancuri, dispunerea substanței textului în blocuri geometrice, caligramele lui Apollinaire etc. sunt urmarea firească a spargerii corsetelor poeziei versificate[507]. Am văzut cu o altă ocazie, examinând poetica lui Olson, că versul fără ritm şi fără metru este simțit ca o formă atât de liberă, încât el este asimilat cu ideea de respirație naturală, cu însuşi pulsul vieții.

Distincțiile de până acum permit alte câteva interesante constatări. Versul, prin definiție echilibrat şi rațional, este o formă proprie poeziei obiective (vezi clasicismul, parnasianismul, dar şi poezia unui modern ca Robert Frost), însă el dovedeşte o mare putere de fascinație şi asupra unor poeți ermetici (Mallarmé, Valéry, Ion Barbu).

Discursul e cu precădere câmpul de manifestare a intenționalității subiective, dar el contaminează cu sintaxa sa proteică şi poezia de notație. Punctul extrem atins de poezia de tip „discursus" e suprarealismul.

---

[506] *Ibidem*, p. 94.

[507] Un loc deosebit de important în această discuție îl are proiectul lui Mallarmé al cărții totale şi noua tehnică spațială a valorificării paginii pe care o instituie poemul *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* prin care poetul francez „derobează în mod radical limbajul funcției lui prozaice, de comunicare; el revelează în limbaj o putere care-l excedează, puterea de a fi «văzut», nu numai citit-înțeles; puterea de a figura, nu numai de a semnifica" (Jean François Lyotard, *Figură a gândirii: „Un coup de dés"*, în *Secolul 20*, nr. 1-2-3, 1995, p. 138). Această nouă valoare acordată limbajului este posibilă „prin transgresarea distanțelor obişnuite între elementele textului, prin o dispunere a cuvintelor care ia în considerare, dincoace de constrângerile impuse de structura limbii, valori de spațiu împrumutate din experiența noastră vizuală şi gestuală, perceptivă sau imaginară" (*Ibidem*, pp. 141-142).

Discontinuitatea fluxului verbal, absența legăturilor logice, imediate, incongruența sensului, variabilitatea continuă a lungimii „versurilor” sunt efectele sintactice, semantice şi tipografice ale exploziei în pagină a unei substanțe psihice pe care nimic nu o mai poate ține în frâu, pe care nimic nu o mai poate organiza.

În simbolism şi modernism, versul şi discursul sunt forme alternative de creație, în postmodernism prezența versului clasic în poezie a devenit o marcă ironică sau un motiv de parodie.

POEMUL ÎN PROZĂ. O altă chestiune este aceea a poemului în proză care este tot o invenție modernă menită a elibera poezia de tutela metrului, de raționalitatea construcției versificate şi de principiul producerii din aproape în aproape a sensului. Definiția-întrebare a lui Baudelaire din prefața la volumul său de *Mici poeme în proză* (1862) este astăzi celebră:

> Care din noi, în zilele lui de ambiție, nu a visat la miracolul unei proze, muzicală fără ritm şi fără rimă, îndeajuns de mlădioasă şi îndeajuns de antitetică pentru a se adapta mişcărilor lirice ale sufletului, unduirilor visării, zvâcnirilor conştiinței[508]?

Se trece însă cu prea mare uşurință peste alte câteva implicații ale acestei scurte prefețe, în care sunt descrise tocmai avantajele unei construcții pe modelul discursului, şi nu al textului versificat. În adresarea sa către Arsène Houssaye, căruia îi sunt dedicate poemele în proză, Baudelaire arată că noua sa „lucrare” poetică „nu are nici coadă, nici cap, fiindcă totul, dimpotrivă, e în acelaşi timp şi cap şi coadă, alternativ şi reciproc”[509]. Forma cărții are, prin urmare, o structură reversibilă. Ea este însă liberă şi prin lipsa ei de condiționări: atât cel care scrie, cât şi cel care citeşte o pot întrerupe oricând, pentru că întreaga construcție e lipsită de

---

[508] Charles Baudelaire, *Mici poeme în proză*, Editura Univers, Bucureşti, 1971, p. 11 (traducere de G. Georgescu).

[509] *Ibidem*.

anecdotică şi nu e controlată, cum se întâmpla încă în poezia şi proza romantică, de voința unei construcții închegate, unitare, lineare.

Volumul lui Baudelaire nu are propriu-zis un subiect, nu este o alcătuire teleologică, nu cultivă subordonarea părților față de întreg, ci, cum am văzut deja, neliniştea interioară („mişcările lirice ale sufletului"), dezordinea şi fluctuațiile imaginației („unduirile visării"), intermitențele intelectului şi ale atitudinii morale („zvâcnirile conştiinței"). El e un organism autonom în stare să se multiplice în nenumărate alte organisme autonome. Iată cum îi comunică Baudelaire cititorului această mare descoperire a sa: „Scoate o vertebră de la locul ei, şi cele două bucăți ale acestei întortocheate fantezii se vor împreuna fără greutate. Ciopârțeşte-o în numeroase fragmente, şi ai să vezi că fiecare poate să ființeze aparte"[510].

Mai târziu, urmaşii lui Baudelaire vor descoperi că nu doar un ansamblu poetic se poate bucura de această libertate, ci şi fiecare dintre părțile lui componente. Ceea ce la Baudelaire e valabil pentru o construcție globală, la Rimbaud sau la un poet suprarealist ca René Char se va aplica poemului/fragmentului în sine[511]. Discursul aduce cu sine descentrarea semantică şi echipotența factorilor constitutivi ai textului. Ceea ce favorizează el e o anume modularitate a creației. Estetica fragmentului, atât de caracteristică literaturii moderne, ar fi fost imposibilă fără descoperirea acestei noi structuri.

---

[510] *Ibid*.

[511] Dintre nenumăratele comentarii dedicate caracterului revoluționar al *Iluminărilor* lui Rimbaud, putem cita, pentru implicațiile lor tehnice, aceste observații ale lui Vladimir Streinu: „Cu Rimbaud, poemul încetează să mai aspire la unitatea clasică, susținută central de o singură intuiție. Însăşi ideea de artă, printr-un influx de viață care anulează orice calcul artistic, pare că nu mai există. În perioade normale, a căror cursivitate nu cunoaşte suferința sintactică, dar de cele mai multe ori în fraze şi în propoziții dezmembrate, intuițiile noului poet se produc simultan pe un cer fulgerat din toate părțile, mărind întunericul cu instantaneitatea lor. Impresia e de incoerență şi obscuritate. [...] Facultatea logică ni se răsuceşte într-un imens vârtej de intuiții, senzații şi viziuni, de evocări şi armonii. [...] Poeme întregi, trecute prin nu ştim ce cuptoare, se contractă în câte o singură frază (seria *Phrases*); fraza însăşi, prin acelaşi efect de calcinare, se descompune în membre independente, dar vii, ca nişte mâini amputate care ar gesticula încă sau ar mişca totuşi din degete; abia verbele, în mare număr, (*Mystique*: o frază finală de două propoziții şi alte *cinci* propoziții, din *nouă* forme verbale) mai pot crea unele sintagme; substantivele apar singure, izolate şi suficiente, retrase într-un fel de suveranitate fără Curte; exclamațiile abundă; proză electrică, de o frecvență mortală pentru sensul ei [...]. E un ciclon stilistic" (Vladimir Streinu, *Versificația modernă*, E.P.L., Bucureşti, 1966, pp. 47-48).

DISCURSUL ESEISTIC. Chiar dacă exemplele aduse în discuţie până acum se circumscriu sferei poeziei reflexive, ele nu urmăresc să spună că discursul e forma proprie doar a acestei poezii. Îl întâlnim, la fel de bine, în proză, ca mijloc de surprindere şi înregistrare a fluxului conştiinţei, sau în poezia percepţiei disjuncţiilor realului, a consemnării şi reflecţiei spontane, la Frank O'Hara sau la Francis Ponge, de pildă, sau la mulţi poeţi germani (Richard Wagner, Franz Hojdak, William Totok, Werner Sçlner, Johan Lippet ş.a.) din România anilor '80 ai secolului trecut. Discursul devine astfel o matrice literară izomorfă structurilor lumii moderne, aptă să surprindă variaţia, multiplicitatea, aleatorismul, ruptura planurilor existenţei, rapiditatea fenomenelor, descentrarea relaţiilor, evanescenţa clipei prezente.

Prin discurs trebuie însă să înţelegem şi altceva: o nouă formă a reflecţiei intelectuale care merge mână în mână cu fragmentaritatea sa şi cu caracterul său deschis. Discursul este forma proprie şi a eseului modern, fie acesta o „încercare" filosofică, morală sau critică. El se caracterizează prin „îmbinarea generalităţii filosofice cu concreteţea poetică"[512] şi el încearcă să descopere o posibilitate de a unifica într-un punct de vedere individual şi coerent caracterul fărâmiţat al lumii, fără a trece sub tăcere această fărâmiţare. Încearcă să inventeze un stil din mixarea, citarea şi aprecierea unor limbaje din ce în ce mai specializate şi mai îndepărtate unul de altul, pe care opera estetică nu le mai poate stăpâni[513].

Prima problemă a eseului modern, care este o formă de divagaţie culturală şi de sinteză mereu provizorie a unor câmpuri tematice, pare să

---

[512] Jovan Hristić, *op. cit.*, p. 151.

[513] După opinia lui George Steiner, „până în secolul al XVIII-lea, sfera limbii cuprindea aproape toată experienţa şi aproape toată realitatea; astăzi domeniul e cu mult mai restrâns. Astăzi limba nu mai articulează şi nu mai leagă toate genurile fundamentale ale acţiunii, gândirii şi sensibilităţii. Zone ample ale cunoaşterii şi ale practicii aparţin acum limbajelor neverbale, cum sunt matematica, logica simbolică şi formulele relaţiilor chimice sau microfizice. Alte zone aparţin sublimbajelor sau antilimbajelor artelor nefigurative şi ale muzicii concrete. Universul cuvintelor s-a restrâns". *Apud* Jovan Hristić, *op. cit.*, pp. 155-156.

fie aceea a compatibilizării referințelor, a acordului unor puncte de vedere străine într-o viziune personală convingătoare. El devine astfel un discurs subiectiv care are calitatea de a lega alte discursuri subiective într-o unică substanță semantică omogenă.

Apariția eseului ca formă literară ce tinde să contamineze cu specificul ei şi spațiul poeziei, al prozei şi chiar al teatrului, succesul său între celelalte forme de scriitură se explică – după opinia lui Jovan Hristić – prin mai exacta lui adecvare la posibilitățile limbii de a spune ceva despre lume:

> ...ceea ce ne atrage atenția, în primul rând, când meditām despre limbă, nu este caracterul ei mijlocit, nici impreciziunea ei, nici ambiguitatea ei, ci caracterul ei nespecific. Limba nu este legată de niciun domeniu anume al experienței sau al cunoaşterii noastre, şi cum încercăm să o legăm de unul din ele, ea fie că ne apare ambiguă şi imprecisă, fie că devine un sistem mai mult sau mai puțin convențional de simboluri [...]. Limba nu este un instrument de nominalizare şi descriere; ea este instrumentul cel mai subtil, din câte dispunem, de apreciere şi de investire cu un anumit sens; numai cu ajutorul ei suntem în stare să dăm un sens lucrurilor existente în jurul nostru...[514].

Lipsa de specificitate a limbii şi capacitatea ei de a fi producătoare de sens – şi aceasta în pofida unei foarte consistente iluzii că limba ar fi un fel de depozit al sensului – îşi găsesc, aşadar, împlinirea în discursul de tip eseistic, care este în esența sa un discurs argumentativ liber şi capricios, spontan şi nesistematic, relativizant însă în ultimă instanță totalizator, ce porneşte întotdeauna de la un spațiu dat (o temă, un subiect, o imagine etc.), dilatându-i implicațiile, redefinindu-i contextele, reîmprospătându-i puterea de seducție.

---

[514] Jovan Hristić, *op. cit.*, pp. 159-160.

EXPLOATAREA SENSULUI. Discursul eseistic e un discurs totalitar, logocentric, subiectiv, care mai crede încă în puterea sintetizatoare a cuvântului, aşa cum şi versul, proza şi discursul poetic (în sensul în care l-am redefinit mai sus) reprezintă încă expresia unei credințe într-un tip de centralitate individuală sau altul. Într-un atare spațiu, omul rămâne încă un stăpân al semnelor şi al limbajului, pe care le poate obliga să-şi dezvăluie adâncimile, ambiguitățile, insuficiențele, contradicțiile, limitele – condiție însoțită de convingerea că subiectul uman e capabil să le *exploateze* şi să le administreze resursele.

E nevoie să nuanțăm aceste afirmații. Semnele şi sensul sunt atribute ale limbajului care apar din confruntarea omului cu realitatea. În domeniul vieții practice, cuvintele şi propozițiile au importanță doar în măsura în care ele sunt purtătoare de realitate. Actul de descifrare a unui mesaj e interesat nu de felul cum funcționează limbajul, ci de felul cum funcționează realitatea. Afirmația că, spre deosebire de vorbitorul existenței cotidiene, poetul priveşte cuvintele nu doar ca pe nişte intermediari ai realului, ci şi ca pe nişte existențe în sine e un truism de multă vreme admis.

În poezia aşa cum o înțelegem în mod curent, atenția pe care poetul o acordă limbajului e îndreptată în direcția sporirii capacității sale de reprezentare sau de antitreprezentare. Obiect exterior limbajului literar, realitatea (interioară sau exterioară) rămâne, şi după apropierea limbajului de ea, acelaşi obiect referențial pe care textul îl confirmă, îl contrazice sau îl neagă.

Prin urmare, chiar dacă limbajul poeziei a fost eliberat de funcțiile sale uzuale, el nu încetează să promoveze acelaşi tip de atitudine față de semne şi sens. Semnele şi sensul rămân în continuare nişte mijloace, deşi aceste mijloace sunt folosite în alte scopuri. Ne aflăm în spațiul unei paradigme lingvistico-culturale care afirmă supremația omului asupra limbajului. Putem să luăm în considerare faptul că semnul lingvistic e o forță independentă de obiectul la care ea trimite, o forță care participă, prin chiar natura sa verbală derizorie, la construcția imaginii realității sau la

constituirea spațiului conştiinței, însă nu trebuie să uităm că şi în acest caz limbajul nu încetează să fie gândit ca o unealtă a unui tip de cunoaştere – una, e adevărat, mult mai conştientă de propria sa relativitate, însă bazată în continuare pe un instrumentar verbal subordonat celui care-l utilizează.

Utilizarea acestui instrumentar e o formă de *exploatare* a potențialităților lui. În poezie, echivocul, ambiguitatea, metafora, simbolul, repetiția, paralelismul, metonimia, chiasmul etc. sunt modalități de existență şi manifestare a limbajului care țin de domeniul hipersemnificației. În poezie, şi în literatură în general, limbajul e modelat, deformat, întărit sau slăbit nu pentru a se arăta care sunt puterile sau slăbiciunile lui, ci pentru a se arăta care sunt valorile sau non-valorile existenței. Acest limbaj, ajuns la forma sa spectaculară, nu va fi niciodată o imagine a propriilor sale mecanisme, ci o vorbire despre altceva decât propria sa interioritate semantico-gramaticală generatoare de sens, chiar dacă acest altceva încetează a mai fi o realitate recognoscibilă.

NOȚIUNEA DE TEXT. Cele spuse până acum au şi valoarea unor premise pentru a introduce în discuție şi cea de-a patra modalitate de articulare a sensului în literatura modernă, *textul*. De fapt, odată cu acest nou tip de discurs încetăm să ne mai aflăm strict în spațiul literaturii, pentru că el e gândit şi teoretizat programatic, ca o formă care contestă literatura. Literatura e astfel acuzată de triumfalism, ocultare, artificialitate, utopie, manipulare, non-acțiune, compromis, rigiditate, exploatare, lipsă de eficiență în planul realității şi al conştiinței. Acest nou model de administrare a sensului se vrea, în acelaşi timp, o vorbire despre o realitate care nu poate fi întâlnită decât în forme gata textualizate, dar şi despre un subiect uman prin definiție plural. Implacabil, textul e şi o vorbire despre chiar mecanismul constituirii lui ca vorbire.

Textul denumeşte un tip de scriitură care încearcă să evite *exploatarea* sensului, pentru a aduce în prim plan *explorarea* sa, cu toate implicațiile pozitive sau negative pe care acest proces le declanşează. Cum poate fi descris acest proces?

Voi proceda mai întâi la un examen al bazelor semantice ale cuvântului în discuție. Situația e destul de simplă. La originea cuvântului text se află două substantive latinești. Primul dintre ele, *textum*, se referă în mai mare măsură la lucruri concrete, având următoarele sensuri: 1) „pânză”, „țesătură”, „stofă”, 2) „întocmire”, „îmbinare”, 3) „țesătură (a stilului)”, „compoziție stilistică”. Cel de-al doilea termen, *textus*, prezintă înțelesuri mai abstracte: 1) „țesătură”, „întocmire”, „consistență”, 2) „înlănțuire”, „legătură”, 3) „expunere”, 4) „text”, „termeni”, „temă”, „subiect”. Din aceeași familie lexicală mai fac parte verbul *texo,-ere*, care înseamnă 1) „a țese”, 2) „a întrețese”, „a împleti”, 3) „a alcătui (îmbinând)”, „a construi”, și câteva substantive și adjective care se referă la activitatea textilă (*textor* – „țesător”; *textilis* – „țesut”; *textura* – „pânză” etc.).

Observăm că baza etimologică a cuvântului text se dovedește oarecum dezarmantă. Absența unor prepoziții sau adverbe înrudite, care să ne pună la dispoziție date semantice spațiale sau modale elementare, e de natură să intimideze pornirile spiritului speculativ. Dincolo de acest fapt, noțiunea noastră curentă de „text” are un caracter atât de general, este într-o asemenea măsură lipsită de o specificitate a formei, încât ea pare refractară oricărei încercări de resemantizare. Știm, pe de altă parte, că de trei-patru decenii încoace se vorbește mult despre o „literatură textuală”, despre „textualism”, „textuare”, „textualizare”, dar și despre o „știință a textului”, despre o „pragmatică sau gramatică a textului”, ceea ce arată că noțiunea de text și-a adjudecat, totuși, în ultima perioadă de timp, sensurile sale speciale, uneori chiar foarte specializate.

Ce denumește, prin urmare, noțiunea de text în accepția sa curentă? Imaginea unei structuri verbale atât de în firea actului de creație lingvistică, încât orice scriere poate fi considerată un text, indiferent de apartenența ei la un limbaj sau altul, la un gen literar sau altul. Temele, motivele, subiectele, imaginile, cuvintele chiar, sunt niște texte – țesături ale sensului, înlănțuiri de semne, rețele mai groase sau mai subțiri, mai extinse sau mai reduse, ale semnificației. Această extrem de largă arie de cuprindere a noțiunii vine probabil din sentimentul că, în ciuda aparențelor, sensul unui enunț nu se naște din simpla înaintare în linie

dreaptă a cuvintelor în planul verbalizării, nici din dezarticularea acestui plan, că acest sens nu este nici linear, nici punctiform şi că el are o existenţă spaţială.

Textul identifică cu o construcţie pluridinamică, implicând deopotrivă în materia sa atitudinea emiţătorului şi a destinatarului, codul, referinţa, canalul de comunicare. El este o structură coerentă şi coezivă care rezultă din intersectarea mai multor câmpuri de forţe. Sensul unui text e textul însuşi şi acest sens e un fel de pânză rezultată din întreţeserea firului cuvintelor cu urzeala realului, din baterea la un loc, într-o singură suprafaţă de fire, a mărcilor instanţei emitente cu mărcile instanţei receptoare. Iată de ce limba însăşi poate fi considerată un text enorm, iată de ce literatura poate fi definită ca un text fără sfârşit, de ce tot ceea ce are legătură cu scrierea şi cu vorbirea aparţine sferei activităţilor textuale.

SUBIECTUL ŢESUT DE LIMBAJ. Marea extindere a domeniului semantic al textului e, totuşi, – am arătat că lucrul acesta s-a şi întâmplat deja – susceptibilă de o semnificativă restrângere. Conceptul de text poate fi definit şi ca o formă particulară de activitate semnificantă, edificată pe o altă, poate mai profundă, conştiinţă a dicibilului.

Pentru a descrie această conştiinţă, verbul *texo,-ere* se dovedeşte la fel de necesar ca şi substantivul *textus*. Ţeserea ca operaţie în sine implică nu doar activitatea de stabilire a unei legături omogene între o stratificare de fire şi o urzeală-cadru, ci şi scopul acestei activităţi, care are ca rezultat o suprafaţă materială ce există şi se defineşte pe măsură ce activitatea continuă. Ţesătura devine astfel un produs în care se poate citi propria-i producere, pentru că, la o privire atentă, urzeala şi firul de bătaie se dovedesc componente la fel de consistente şi de importante[515]. În planul

---

[515] O definiţie extinsă a conceptului de *text*, care are directă legătură cu implicaţiile etimologice ale cuvântului *textus* – chiar dacă trimiterea directă nu se face – apare în finalul volumului lui Livius Ciocârlie, *Negru şi alb* (1979). Esenţial în demersul autorului mi se pare faptul că textul e definit dintr-o perspectivă care implică cele cinci dimensiuni ale poeziei (dar, fireşte, şi ale literaturii) pe care şi cercetarea mea

care ne interesează aici, subiectul şi actul constituirii lui lingvistice, sistemul prealabil al limbii şi momentul verbalizării, enunțul şi enunțarea sunt elemente perechi, inseparabile, asociate într-un obiect verbal unic în care este cuprins însuşi actul obținerii acestui obiect. Textul devine astfel o operă finită în care a fost înregistrată condiția propriei sale infinitudini.

De aici şi apare tensiunea sa interioară irezolvabilă. Autorul de texte pare mai preocupat să observe naşterea sensului din sine decât naşterea unei imagini a realității din acest sens. Dar aceasta e doar o impresie generată de faptul că drumul textului către realitate e implacabil obturat de stratificarea, interferența, conflictul sensurilor deja existente, care i-au fost deja atribuite obiectului. Pentru acest autor nu există niciodată un prealabil al operei, nu există nimic „de spus". Tot ceea ce există e „de scris", textul fiind un dialog continuu cu structurile limbii şi discursurile culturale care-l înconjoară şi-l condiționează.

Un scriitor francez de astăzi, Lionel Ray, experimentalist ca orientare, afirmă fără nicio ezitare:

> Eu nu-mi amintesc, inventez. Nu este vorba de altceva decât de inventarea unui text care mă construieşte şi mă situează, îmi atribuie o

---

> încearcă să le aibă în vedere. Iată pasajul care ar putea interesa: „Dintre implicațiile lui, *textul* pare să cuprindă cu uşurință ideea de suprafață pliată, alcătuită din limbaje divers colorate ce se împletesc potrivit unui ritm. Între părțile lui, iar nu între niveluri, ca în vechea structură, sclipesc reflexe şi se încinge un joc – sintactic şi semantic – la sfârşitul căruia înțelesul rămâne incert. Căutarea sensului, sinuoasă, rătăcitoare, în labirint, aduce cu sine dispersarea eului pe firele țesăturii sau, mai bine zis, aşteptarea sensului îl schimbă pe cititor într-o Penelopă care, fără odihnă, destramă şi țese altfel, iarăşi şi iarăşi, acelaşi văl. Asemenea conotații sunt admise fără oprelişti de modelul inițial al teoriei, dantela mallarméană.

Cu oarecari ajustări, cu deplasarea accentului dinspre rezultatul acțiunii către desfăşurarea ei, pot fi adăugate câteva. În loc să mai decurgă, firesc şi obedient, prin influență, din starea anterioară a literaturii ori, ca *structura*, să nu aibă legătură cu ea, textul sfâşie urzeala literară, el este urmarea unor rupturi. Textul nu reflectă sens, ca oglinda, nu poartă sens, ca un recipient, ci proliferează sens pe măsura fabricării sale. Textul se produce pe sine, mereu, iar «suveica» lui este contradicția menținută pe tot parcursul, ambivalența termenilor, activă tot timpul în ambele sensuri, pe față şi pe dos" (*op. cit.*, pp. 223-224).

identitate. Înainte nu există nimic. Textul meu produce în măsura în care vorbeşte şi el nu vorbeşte decât despre sine însuşi, de traseul său, de punerea sa în stare de funcţionare[516].

Procesul de definire a textului ca activitate semnificantă specifică, opusă literaturii, se leagă în mare măsură de activitatea grupului de scriitori şi intelectuali reuniţi în jurul revistei franceze *Tel Quel*, de numele lui Philippe Sollers, al Juliei Kristeva, al lui Jean Ricardou sau al lui Roland Barthes.

Nu este locul aici să intrăm în amănuntele dezbaterilor telqueliste. În fond, problema textului şi a literaturii textualizante nici nu poate fi redusă doar la spaţiul francez. Ideea de text – în care în cele din urmă ar trebui să vedem forma cea mai liberă a discursului estetico-intelectual al sfârşitului de secol XX – i-a preocupat în egală măsură, deşi în manifestări publice nu la fel de spectaculoase şi agresive ca acelea susţinute de gruparea *Tel Quel*, şi pe unii scriitori şi teoreticieni germani, italieni sau români ai anilor '60-'70.

Pentru a contura, totuşi, în şi mai mare măsură, fizionomia conceptului de text, mi se pare util în continuare să urmărim punctul de vedere al celui mai subtil şi maleabil promotor al lui, Roland Barthes.

Esenţială în viziunea lui Barthes e distincţia *operă – text*, care ne şi arată de ce textul nu (mai) aparţine literaturii. În raport cu opera (poetică, romanescă, dramatică etc.) care e statică, închisă, newtoniană, textul există prin dinamica lui, el se naşte în interiorul unui limbaj deschis, în mişcare. Din această asumare a mişcării continue a limbajului vine probabil subversivitatea textului.

Prin structura sa, textul pune sub semnul întrebării genurile, clasificările, raţionalitatea, lizibilitatea. Miza textului nu se mai află în retorică, în expresivitatea stilistică, în hipnotizarea cititorului. Textul nu mai trimite sub nicio formă la ideea de fixitate. Opera e o închidere asupra

---

516 Lionel Ray, *Trei stadii ale unui text. Întâia versiune, 20 sau 25 octombrie 1971*, în *Les lettres françaises*, 19-25 ian. 1972.

semnificatului, ea face posibil un sens prealabil sau posterior discursului. Textul se constituie în câmpul semnificantului, într-un spațiu al jocului, conştient de calitatea sa de joc.

Textul nu se motivează ontologic, ci ludic. Spre deosebire de operă (vers, proză, discurs), textul nu se dezvoltă organic, el nu deține o teleologie, nu urmăreşte să ajungă la o profunzime sau la o transcendență simbolică. *El nu vrea să spună ceva*. Textul nu are centru, nu are limite, nu are planuri de separație şi coerență logică[517] şi, într-o anumită, considerabilă, măsură, textul nu are niciun subiect real care să-l genereze.

Roland Barthes afirma răspicat: „eul care scrie textul nu este niciodată [...] decât un eu de hârtie”[518]. Însă această poziție e ulterior revizuită. Ideea de text va fi legată, de la un moment dat încolo, de ideea de corp. Textul devine pentru Roland Barthes „corpul singur”, un spațiu al juisării. Această stare din care se naşte textul şi pe care o provoacă textul se opune plăcerii, care este un efect al operei şi care înseamnă consum, recitire, dar niciodată re-scriere.

Opera e o construcție apriorică pe care lectura nu o poate modifica. Adevărata lectură activă apare abia odată cu textul, şi ea înseamnă joc, muncă, producție a sensului. Distanța dintre lectură şi scriitură e astfel diminuată. Cititorul devine un coautor al „partiturii” pe care el o reproduce. Plăcerea lecturii e înlocuită de bucuria lecturii, de aventura şi dramatismul acesteia.

---

517 În viziunea lui Roland Barthes, textul este o realitate inconceptualizabilă, care poate fi cel mult explicată analogic. Dintre toate reperele metaforice şi analogice pe care le propune autorul pentru explicarea noțiunii de text, una e deosebit de pregnantă. E un model care face apel la corp fără să numească corpul, punând accent pe ideea de rețea (într-o primă fază a elaborării modelului textului, rețeaua e principiul structurant predilect), când ea ascunde, de fapt, ideea de organism. În studiul *De l'Ĺ“uvre au texte* (1971) cititorul de text e imaginat ca un subiect depeizat, ieşit la plimbare, într-un peisaj inedit, pe coasta unei văi africane străbătute de un ued. Iată în ce situație se descoperă acest cititor: „Ceea ce el percepe e multiplu, ireductibil, provenind din substanțe şi planuri eterogene, decroşate: zgomote, scurte țipete de păsări, voci de copii de cealaltă parte a văii, treceri, gesturi, veşmintele unor oameni ai locului aflați foarte aproape sau foarte departe: toate aceste incidente sunt pe jumătate identificabile: ele provin din coduri cunoscute, dar combinatoria lor e unică, ele instituie plimbarea într-o diferență care nu va putea să se repete decât ca diferență” (*op. cit.*, în *Oeuvres complètes,* tome II, Éditions du Seuil, Paris, 1994, p. 1214).

518 *Ibidem*, p. 1217.

CREAȚIE ŞI DECONSTRUCȚIE. Opiniile lui Barthes despre text nu urmăresc atât să impună o nouă formă de articulare a discursului verbal, specifică lumii moderne, cum se întâmplă cu membrii activi ai mişcării telqueliste, cât să identifice un mod specific de manifestare a sensului în planul mare al limbajului. Există astfel *textul clasic* (opera), care, în deplină concordanță cu etimologia sa, e o țesătură finită, închisă asupra propriului ei semnificat, ascunzând în profunzimea ei un sens canonic aflat sub controlul unui subiect monolitic, sens ce urmează a fi descoperit printr-o operație critică (hermeneutică). Dar există şi *textul modern* (şi acest tip de text ne interesează aici) care se identifică cu o pânză privită în chiar textura sa, în împletitura codurilor şi semnificanților săi.

În acest spațiu se face cunoscut un alt fel de subiect, un alt tip de individualitate „creatoare": „Asemeni păianjenului care se autodizolvă în pânza sa, subiectul se aşază, spre a se autodizolva, în centrul textului"[519]. Textul poate fi astfel înțeles şi ca un spațiu al scriiturii cu voce tare. El teatralizează „munca prin care se produce întâlnirea subiectului şi a limbii"[520], el este locul în care subiectul se confruntă cu celălalt şi cu lumea. Textul e plural şi contradictoriu, pentru că subiectul uman e plural şi contradictoriu.

Textul e însă şi un spațiu al deconstrucției:

> El deconstruieşte limba destinată comunicării, reprezentării sau exprimării [...] şi reconstruieşte o altă limbă, voluminoasă, fără profunzime şi suprafață...[521].

Textul e astfel locul în care atât autorul (prin jocurile de cuvinte ale scriiturii) cât şi cititorul (prin jocurile interpretative ale lecturii) produc sensuri noi, inexistente până atunci. Din spațiu al semnificației, în text,

---

[519] *Idem*, *Texte (théorie du)*, în ed. cit., p. 1684.

[520] *Ibidem*, p. 1681.

[521] *Ibid*.

limbajul devine un spațiu al *semnificanței*. Într-un text enunțarea e mai importantă decât enunțul, procesul producerii e mai important decât obiectul produs.

Semnificanța – cuvânt-cheie în sistemul de concepte al telqueliştilor – apare în enunțare, în proces, şi ea e indisolubil legată de manifestările unui *eu* care nu mai poate fi confundat cu *cogito*-ul cartezian:

> Spre deosebire de semnificație, semnificanța este o muncă: nu aceea prin care subiectul (intact şi exterior) ar încerca să stăpânească limba (munca stilului, de pildă), ci acea muncă radicală (total transformatoare) prin care subiectul explorează modul în care limba – în loc să se lase supravegheată de subiect, îl „lucrează" şi îl destramă din chiar momentul intrării acestuia în ea[522].

Noutatea produsului verbal/literar de tip textual nu e fireşte una absolută. Nu s-ar fi putut ajunge la teoretizarea şi punerea în practică a ideii de text, fără momentul de ruptură pe care îl reprezintă discursul, poezia de tip „discursus". De altfel, aproape toți teoreticienii textului consideră că marele clivaj în planul relației celui care scrie cu limbajul s-a produs în jurul anului 1870, odată cu Mallarmé, Rimbaud şi Lautréamont.

Discursul e, la originile sale, un produs de factură estetică, literară. Textul, în schimb, refuză această limitare, el nu mai este expresia unui eu creator, ci spațiul de afirmare a condiției intelectuale a omului modern. El aşază în prim plan reflecția, practica teoretică, luciditatea analitică, neîncrederea în sensurile date şi pune astfel sub semnul întrebării ideile de „eu", „finitudine", „stil", „cititor", „activitate creatoare", „cod", „realitate" etc.

Existența umană e culturală, textuală: în ideologia textului intertextualitatea e o componentă implacabilă. Însă în aceeaşi măsură – în viziunea lui Barthes cel puțin, care este promotorul unei variante

---

[522] *Ibid.*, p. 1682.

„umanizate” a conceptului – textul are de-a face şi cu pulsiunile corpului, cu subconştientul.

Mai departe, pornind din spaţiul criticii către spaţiul literaturii, Roland Barthes descoperă că teoria se poate face şi altfel, depăşind prejudecata că ea ar trebui să se constituie neapărat într-o construcţie abstractă, opusă concretului experienţei, şi el trece la cultivarea unei scriituri fragmentare, cvasipoetice. Separarea nivelurilor existenţei şi ale limbajului e astfel încă o dată anulată în noua structură. Cărţi precum *Plaisir du Texte* sau *Fragments d'un discours amoureux* sunt poate exemplare pentru ideea de text, făcând din Roland Barthes un romancier al ideilor şi un poet al semnificaţiilor.

Însă, ca un blestem, textul e ceva ce nu poate trimite niciodată la propria lui exterioritate. El este un limbaj care se contemplă pe sine, dar se şi autodistruge în actul acestei contemplaţii. Textul este astfel, prin dramatismul său, mai mult decât eseul, critica, discursul intelectual şi ştiinţific sau creaţia literară propriu-zisă luate la un loc. Textul înglobează totul. El reprezintă o ţesere şi o rupere continuă a pânzei limbajului, este un aspirator de lumi lingvistice aflate în conflict. Se află dincolo de liric şi epic şi, în cazul lui, critica literară, din conştiinţă externă a literaturii, devine substanţă a acesteia.

Evidenţierea, comentarea, neutralizarea momentană a formelor date cade în sarcina scriiturii, care este o modalitate de anti-reprezentare a realităţii. Textul poate recupera literatura, însă în cazul acesta, potrivit opiniei Juliei Kristeva, rolul literaturii constă „tocmai în această analiză internă a discursurilor, a modurilor vorbirii ce se juxtapun unul altuia pentru a crea un spaţiu în care tehnocratizarea discursului se anulează”[523].

INVENTAR. În cazul scrierilor de factură textuală, contestarea consistenţei limbajului, spargerea graniţelor dintre genuri ar trebui să facă total nefuncţională folosirea noţiunilor de „poezie” şi „proză”.

---

[523] Julia Kristeva, „*Nu există o pozitivitate neutră în ştiinţele umaniste*” (dialog cu Ion Pop), în Ion Pop, *Ore franceze*, Editura Univers, Bucureşti, 1979, p. 186.

Şi totuşi, între promotorii cei mai convinşi ai textului ca limbaj care se opune literaturii, Philippe Sollers e prozator, în timp ce Jean-Pierre Faye e poet. Textele lui Jean Thibaudeau, Marcelin Pleynet, Jean Ricardou, Jacques Roubaud, Léon Robel, Nuno Júdice, Danielle Collobert, Jean-Louis Baudry sau cele ale lui Octavio Paz, Haroldo de Campos, Edoardo Sanguineti, Nuno Júdice, Nanni Balestrini, Helmut Heissenbüttel, Elio Pagliarani, Peter Handke sunt scrise, în ciuda frecventelor contaminări sau interferenţe de coduri, sub formă de poezie sau proză.

Fireşte că în cazul acesta noţiunile de poezie şi proză nu mai pot fi înţelese în sensul lor tradiţional şi trebuie să vorbim despre o *proză textuală* sau despre o *poezie textuală*. Textul e o descoperire a unei lumi moderne care nu mai are încredere în limbaj şi în *eu*, ca forme date, stabile, şi care promovează o stereofonie a sensurilor, a limbajelor, a multiplelor identităţi prin care se manifestă individualitatea umană.

Există, cum s-a arătat în nenumărate ocazii, nu întotdeauna şi în baza unei exacte înţelegeri a fenomenului, şi o mişcare „textualistă" românească avându-şi, şi ea, teoriile sale, viziunile sale despre text, liderii ei. Cel puţin două nume sunt aici de amintit: Gheorghe Iova[524] şi Mircea Nedelciu.

---

[524] Unele dintre ideile despre text ale lui Gheorghe Iova se regăsesc în mişcarea franceză, altele, nu. Iată în continuare câteva dintre distincţiile şi observaţiile sale cu o marcată notă personală: „Trebuie mereu avut în vedere mişcarea, schimbarea, înlocuirea. Orice semn este un înlocuitor, prezenţa lui atrage prezenţa unui lucru. Înlocuitorii sunt produşi şi utilizaţi în menţinerea mobilităţii continuu sporite a lumii. Lumea în care trăim nu poate fi întreţinută fără o imensă producţie textuală, fără acest consum specific. Toate lanţurile acţionale ale umanităţii sunt întreţinute cu text. Avem nevoie de calendare, de nomenclatoare, de contabilitate etc., de literatură. În condiţiile în care lumea e scrisă neîncetat, ce are de scris scriitorul. Dacă toată lumea scrie, el a pierdut sensul (să fie vorba de vreun fost privilegiu) genericului «scriitor», el are conştiinţa că nu mai poate fi cel-care-scrie.

Pentru cel care textuează, semnul este corporal, este de aceeaşi natură cu propria lui fiinţă. El are conştiinţa că ceva se transformă în text şi asta nu poate fi decât propria lui fiinţă. Textul este înaintare, adaos la adaos, nu are început şi sfârşit. Textul înaintează dinspre mine şi înspre mine, eu sunt un punct de continuitate în text. Cel care textuează acoperă cu fiinţa lui locurile în care masa textuală a lumii (produsă,

Primul e mai degrabă poet şi eseist, cel de-al doilea cu siguranță prozator. Despre o poezie textuală românească putem vorbi fără nicio ezitare în cel puțin două cazuri: Bogdan Ghiu şi Gheorghe Ene. Un textualist veritabil e Emil Paraschivoiu în proza sa de idei.

Dar procedee textuale apar în toată proza şi poezia românească a scriitorilor din anii ‘80 care se recomandă în bloc – dincolo de individualitatea creatoare a fiecăruia – printr-o accentuată conştiință a limbajului şi a formelor literare, prin interesul pentru ludic, parodic, ironic şi pentru formele tranzitive ale comunicării. Trebuie în final să arătăm că ideea de text se întâlneşte în multe puncte ale sale cu ideea de tranzitivitate. E suficient să avem în vedere doar faptul că textul e o formă de administrare a limbajului care contestă existența unui *eu* metafizic şi luptă împotriva tuturor fenomenelor de ocultare a sensului.

VI. O posibilă tipologie

1. Precizări preliminare

O SCHEMĂ TRIPARTITĂ. Am adunat de-a lungul capitolelor de până acum suficiente observații care să permită în final şi configurarea unei tipologii poetice. Întreprinderea e fireşte riscantă. Însă riscantă a fost, în fond, toată cercetarea de față, începând chiar cu ideea prezenței tranzitivității într-un sector al literaturii socotit prin definiție intranzitiv.

Cum s-a putut observa deja, distincțiile între tipurile de poezie pe care vreau să le propun în continuare au fost, în mare, schițate. De la un

---

utilizată, stocată neîncetat) îşi mai are originea în ceea ce nu este textual. Masa textuală trebuie să fie şi ea un lucru al lumii, egal cu lucrurile lumii. Pentru că ființa umană nu este textuală. Acțiunea specific umană este textuală. Textualul acoperă interstițiul, locurile interumane.

Din textul textuării dispar (o dispariție relativă, o chestiune de accent, atitudine, orientare) procedeele literare bazate pe imagine şi/sau metaforă, se renunță la componistică. Dat fiind că lucrul are loc la nivel acțional. [...] Sigur că este posibil să fie vorba de un roman, de un poem, însă mai degrabă se întâmplă ca un text să fie sabotat, la nivelul său acțional, de chiar dorința sau strădania de a face roman sau poem. Textuarea este un act radical. Asta înseamnă onestitate, franchețe, competență, acuratețe. Nu se supune clauzei de lizibilitate, de inteligibilitate imediată/necondiționată” (*Despre text*, în *Viața Românească*, nr. 8, 1988).

moment dat încolo, conceptele de *poezie tranzitivă*, *poezie reflexivă* şi *poezie lingvistică* s-au putut integra în mod firesc în vocabularul operaţional al acestei cărţi. Nu le-am mai putut ocoli, sensul lor se evidenţiase deja în diferite contexte. E adevărat că noţiunea de poezie lingvistică (ludică şi experimentală sau *activă/pasivă*, cum am mai numit-o) e încă puţin conturată şi ei îi voi acorda în continuare mai multă atenţie.

Această încercare de tipologizare are în bună măsură un caracter concluziv. Firele risipite ale demersului meu se pot acum aduna într-o triadă conceptuală. Implacabil însă, multe din nuanţele şi observaţiile de detaliu acumulate până aici vor fi lăsate deoparte. Urmează ineluctabila operaţie de generalizare care este întotdeauna o operaţie de reducţie.

Nu voi avea în vedere, în schema tripartită pe care o propun, întreg spaţiul poeziei, cu toată istoria sa – lucru pe care, de altfel, l-am precizat de la bun început. Repet, mi se pare că noţiunile mele nu sunt decât în mică măsură valabile şi pentru spaţiul poeziei tradiţionale. Am arătat de ce tranzitivitatea apare abia odată cu romantismul şi de ce poezia clasică e o poezie pseudotranzitivă. Despre o reală reflexivitate poetică nu se poate vorbi în poezia tradiţională, iar poezia lingvistică poate fi identificată în unele experimente antice şi medievale (trubaduri ca Marcabrú şi Daniel Arnaut) sau manieriste şi baroce, dar ca simplă preocupare estetică ce nu pune sub semnul întrebării substanţa limbajului şi unitatea eului. Discutând despre poezia anterioară romantismului, am adoptat punctul de vedere al lui Gérard Genette şi am vorbit despre un spaţiu al traductibilităţii sensului. Ipoteza că poezia tradiţională constă în texte traductibile, reductibile la norma limbajului uzual, prezintă avantajul separării apelor de uscat. Ea ne ajută să evităm o confuzie destul de curentă, aceea dintre limba obişnuită a poeziei şi limbajul poetic, care este o descoperire modernă.

LIMBAJUL POEZIEI ŞI „LIMBAJUL POETIC”. O definiţie satisfăcătoare a conceptului de limbaj poetic nu există nici astăzi. Mai mult decât atât, în multe cazuri, în abordări dintre cele mai serioase, limbajul poetic pare ceva

de la sine înțeles, o dimensiune aprioric a literaturii ce nu mai are nevoie de explicații.

Limba poeziei e confundată cu limbajul poetic în mod curent. Întâlnim o mulțime de texte critice în care aceşti termeni sunt folosiți fără nicio conştiință a diferenței, ca termeni integral sinonimi. Există şi puncte de vedere aparținând unor teoreticieni şi cercetători de orientare structuralistă, adepți ai funcției poetice a limbii aşa cum a definit-o Jakobson, care consideră limbajul poetic o formă de manifestare proprie literaturii în întregul ei. Bineînțeles că în astfel de situații noțiunea de literatură primeşte o accepție restrictivă, reductivă.

Ideea că limbajul poetic se identifică cu o modalitate neobişnuită de comunicare, opusă prozei sau vorbirii cotidiene, apare, şi ea, frecvent. Jean Cohen, de pildă, nu are niciun fel de îndoială că limbajul poetic e pur şi simplu un limbaj versificat, cu o semantică aparte, prin mijlocirea căruia se pot face cunoscute orientări estetice oricât de diferite.

În capitolul introductiv al studiului său, *Structure du langage poétique*, autorul arată că a recurs la analiza a trei grupări diferite de poeți (Corneille, Racine, Molière pentru clasicism; Lamartine, Vigny, Hugo pentru romantism şi Rimbaud, Verlaine, Mallarmé pentru simbolism) cu scopul de „a acoperi astfel nu numai şcoli şi mişcări poetice foarte diverse, ci şi genuri foarte variate: liric, tragic, epic, comic etc.”[525]. În viziunea lui Cohen, poezia e „un gen de limbaj”, distinct de toate celelalte limbaje şi supus cel mult unor metamorfoze interioare.

Consecințele unui atare mod de a gândi sunt evidente pentru toată lumea. Poezia îşi recapătă astfel sensurile ei instituite de Aristotel şi ea redevine un spațiu stilistic omogen, caracterizat printr-un set de trăsături constante – aceleaşi de la Homer la Valéry – proprii unui limbaj în care, diacronic vorbind, transformările semnificative sunt doar de ordin cantitativ. De altfel, Jean Cohen recurge în studiul său la ajutorul statisticii tocmai pentru a determina procentual felul în care, de la

---

[525] Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966.

Corneille la Mallarmé, limba poeziei se îndepărtează tot mai mult de norma exterioară a limbii obişnuite, care, la rândul ei, nu este decât celălalt nume al prozei.

Ciudat e mai ales faptul că într-o atare viziune diferenţele dintre limbajul poeziei dramatice, cel al poeziei epice şi cel al poeziei lirice devin nesemnificative. Surprinzătoare de-a dreptul e constatarea că poeziei lirice nu i se (mai) acordă acel statut privilegiat continuu revendicat de la romantici încoace, garantat de expresia ei specifică, de natură intuitivă şi emoţională. Pentru Jean Cohen, limbajul poeziei lirice e doar una dintre ipostazele limbii poeziei în general, o formă diferită, însă nu opusă celorlalte forme de limbaj.

În ce priveşte poezia simbolistă, între Rimbaud şi Mallarmé şi predecesorii lor diferenţa ar fi una de grad şi nu de structură, ceea ce aruncă în aer o mulţime de puncte de vedere (George Steiner, Carlos Bousoño, Hugo Friedrich, Julia Kristeva) care susţin exact contrariul şi care alcătuiesc în momentul de faţă baza de idei a modernismului poetic. Câtă dreptate are Jean Cohen? Scuza lui ar putea fi aceea că el abordează chestiunea limbajului poetic dintr-o perspectivă stilistică, şi nu ontologică, statistică, şi nu funcţională.

Cred însă că în orice punct de observaţie ne-am situa, date fiind transformările masive şi spectaculoase apărute în câmpul poeziei din ultimele două secole, ca să nu mai vorbim de marea obsesie simbolistă a descoperirii unei esenţe lirice autonome, astăzi e de-a dreptul imposibil să punem semnul egalităţii între limba poeziei în general şi noţiunea de limbaj poetic. Şi dacă, totuşi, vom continua să păstrăm această identitate, atunci ar trebui să vorbim despre un *limbaj poetic tradiţional* şi despre un *limbaj poetic modern*, cu conştiinţa clară că cele două tipuri de limbaje se află într-un raport de ruptură, chiar de incompatibilitate. Acesta e punctul de vedere pe care – apelând la distincţiile lui Gérard Genette – l-am adoptat în această cercetare.

Trăsătura esenţială a limbajului poetic modern pare să conste tocmai în non-traductibilitatea sa, în funcţionarea sa literală. Dacă în ce priveşte poezia reflexivă, literalitatea e o dimensiune indiscutabilă, poezia tranzitivă

pare să se afle într-o situație ambiguă. Ea nu poate fi tradusă în proză, câtă vreme ea foloseşte mijloacele prozei, dar nici nu se manifestă ca un limbaj autonom, închis în sine, câtă vreme acest limbaj urmăreşte să stabilească o relație de comunicare cu propria sa exterioritate, şi nu să devină un obiect artistic independent. Poezia tranzitivă e o poezie de scopuri exterioare şi faptul acesta o apropie de statutul poeziei tradiționale.

Există însă în această apropiere şi o importantă diferență: tranzitivitatea înseamnă imediere, directețe, limbaj care merge direct la țintă şi care refuză emfaza estetizării. Spre deosebire de poezia clasică, poezia tranzitivă spune exact ceea ce spune, ea caută univocitatea sensului şi o relație cu cel care citeşte scutită de intermedieri hermeneutice. Poezia tranzitivă preia din poezia clasică o mulțime de teme, motive, atitudini şi subiecte pe care le integrează într-un alt tip de discurs, de o mare impuritate şi relativitate, în acelaşi timp şi non-poetic şi literal. Ea aspiră la condiția limbajului vorbit, fără a putea însă să atingă vreodată această condiție. Ar fi o mare greşeală – am mai arătat acest lucru – să susținem ideea că poezia tranzitivă e o poezie referențială. În realitate, în literatură referențialitatea e imposibilă.

ALTE IMPLICAȚII. În legătură cu capitolele anterioare, e poate nevoie de câteva precizări în plus. Înțelegând poezia ca pe un spațiu cu cinci dimensiuni, am eliminat din discuție codul şi canalul de comunicare, pe care, după cum ştim, Jakobson le include în schema sa. Am pornit însă de la constatarea că fără cod devine imposibilă nu doar comunicarea, ci şi verbalizarea ca act în sine. Codul este o dimensiune aprioriсă a limbii, el are exclusiv o valoare lexico-gramaticală, iar noțiunea de cod poetic e un abuz de sorginte retorică.

Trebuie să afirmăm încă o dată că în orice discuție despre poezie esențială e problema individualității poetice, că cea mai importantă justificare a poeziei e de natură ontologică. Nu trebuie să uităm că cel care scrie se confruntă în actul său creator cu nişte mijloace *date* de exprimare şi comunicare. Poetul se află în căutarea unui alt limbaj doar în măsura în care el şi-a interiorizat nişte teme personale şi se simte exponentul unui

nou tip de sensibilitate, de ale cărui imperative e conştient. Toată substanța creației sale depinde de această interiorizare a unei problematici specifice care, nouă fiind, are nevoie de un nou limbaj.

Codificarea acestei problematici e o chestiune secundară, în ciuda faptului că ea devine de foarte multe ori obiectul unei meditații lucide. Codul poetic e un aspect al codului lingvistic, nimic mai mult. Chiar şi atunci când un autor ajunge să pună sub semnul întrebării gramatica şi cuvintele, codul poetic rămâne un cod de natură verbală. De aceea am preferat să-l includ în discuția referitoare la raportul poetului cu limbajul, fără a-l ipostazia într-o dimensiune aparte. Aceeaşi situație e valabilă şi în privința canalului de comunicare, dimensiune direct legată de funcționarea codului şi de elementele perturbatoare care pot pune sub semnul întrebării această funcționare.

N-am afirmat acest lucru cu claritate, însă în viziunea propusă aici cele cinci dimensiuni ale poeziei nu sunt nişte puncte exterioare, ci nişte relații. Problema eului poetic priveşte felul în care un tip de individualitate se manifestă în ansamblul textului, problema limbajului are în vedere relația dintre limba determinată istoric a unei colectivități socio-culturale şi tipurile existente de discurs poetic. Şi aşa mai departe.

Ultima dimensiune, cea care evidențiază modurile de structurare şi administrare a sensului în poezie, pune textul în relație cu sine însuşi şi cu contextele poetico-verbale la care el se raportează şi față de care el se delimitează. Am arătat că formele poetice de tip *versus*, *discursus* şi *textus* sunt manifestări diacronice distincte, aflate în conflict, de care nu putem face abstracție, pentru că ele se impun ca necesare inclusiv la nivelul întemeirii lor etimologice. În concretul literaturii nu vom întâlni niciodată aceste forme în stare pură, şi asta datorită faptului că epistemele poetice nu sunt niciodată nişte tipare închise, rupte de tradiție şi rezumate exclusiv la prezent. Ele au atât un caracter recuperator şi refondator, cât şi un caracter proiectiv, anticipativ. Dincolo de toate acestea, formele în discuție sunt nişte constructe abstracte, relative şi foarte generale, dar cu o mai mare eficiență operațională.

Ar fi fost nevoie, fireşte, în cazul delimitărilor paradigmatice pe care le-am operat şi de câteva analize pe text. Dar am încercat să evit senzația unei prea mari redundanțe a celor afirmate. Exemplele şi analizele – chiar dacă ele au avut rolul de a ilustra cu precădere problematica specifică a unor capitole – au fost mai tot timpul prezente pe parcursul întregii cercetări. În acest sens, revenind la textele aduse în discuție pentru a susține distincția dintre limbajul literar şi cel literal, putem spune acum că Grigore Alexandrescu (sau, pentru a da şi alte exemple, la fel de elocvente, Alecsandri, Bolintineanu, Heliade Rădulescu etc.) scriu o poezie de tip *versus*, în timp ce Dimitrie Stelaru (şi, ca el, şi Ion Barbu, Emil Botta, Ion Vinea, Voronca etc.) promovează tipul *discursus.*

Mai puțin clară e situația poeziei lui Mircea Ivănescu căreia nu i se potriveşte conceptul de text, fiind totuşi influențată de ideologia textuală. La fel se poate pune problema şi în cazul poeziei lui Virgil Mazilescu, Liviu Ioan Stoiciu, Alexandru Muşina, Romulus Bucur, Caius Dobrescu, Mircea Cărtărescu etc. E poate însă nevoie să înțelegem textul nu doar prin manifestările sale radicale, experimentale (de tip Gheorghe Iova, Gheorghe Ene sau Bogdan Ghiu), ci şi prin formele sale integrate, normalizate, ca în poezia autorilor amintiți mai sus.

În sfârşit, simt nevoia să readuc în discuție încă o chestiune. În ciuda tuturor aparențelor, criteriul dominant al tipologiei propuse aici e de natură ontologică. Faptul că poezia e o expresie a unei individualități umane mi s-a părut mai important decât manifestarea ei sub forma unui limbaj cu trăsături particulare. Dimensiunea ontologică a poeziei nu poate fi însă izolată de propriile ei determinări. Iată de ce studiul de față a încercat tot timpul să aibă în vedere mai multe planuri ale discuției, refuzând limitarea la o singură perspectivă. Distincțiile şi observațiile mele au pornit aproape întotdeauna de la limbaj, pentru că, vrem-nu vrem, prin limbaj se ajunge la toate celelalte dimensiuni. Citind o poezie, receptorul are în față un text şi nu o individualitate umană în manifestarea ei empiric perceptibilă. Textul deschide drumul spre această individualitate. Am încercat să nu scap niciun moment din vedere acest lucru.

2. Poezia lingvistică (ludică şi experimentală)

CRIZE. Ideal ar fi fost să putem adăuga binomului onto-retoric *reflexiv-tranzitiv* o noţiune la fel de puternică semantic, cu o la fel de mare capacitate de cuprindere. Am avut la un moment dat sentimentul că o soluţie ar exista. Dar a vorbi, în cazul poeziei care îşi limitează substanţa la limbaj şi elimină din preocupările sale umanul şi realul, despre o componentă *activă/pasivă* e, totuşi, prea puţin. Oricât am încerca să dilatăm semnificaţia celor doi termeni, nu putem trece dincolo de sensul pe care aceştia îl au în planul diatezelor verbale. În plus de asta, „activ" şi „pasiv" sunt, în limbajul teoretic curent, termeni prea generali şi, la urma urmelor, nespecifici. Ei pot provoca nedorite confuzii şi chiar se poate dovedi că în realitate ei nu pot exprima sensul pe care dorim să li-l atribuim.

E posibil ca în nicio gramatică a nici unei limbi să nu putem identifica un concept care să definească atenţia pe care limbajul o acordă propriei sale naturi. Practica vorbirii ne arată că limbajul are rostul de a trimite întotdeauna la altceva decât la propria sa identitate. Limbajul are menirea să semnifice, deci să-şi poarte încărcătura de sens spre ceea ce îi este exterior. Când limbajul vorbeşte despre sine, el se transformă într-un *metalimbaj*, dar gramatica acestei relaţii rămâne neschimbată. Când poezia îşi pune în ecuaţie propria sa condiţie verbală, ea devine *metapoezie*. Şi totuşi, am evitat aceste noţiuni şi am preferat în discuţia noastră conceptul de *poezie lingvistică*, eliberindu-l de orice nuanţă peiorativă.

Se ştie că în Franţa anilor '60-'70 din secolul abia încheiat, adversarii Noului Roman şi ai „scriiturii textuale" s-au folosit de eticheta „literatură lingvistică" cu vădite intenţii ironice şi depreciative. Nu aceasta este şi intenţia mea şi în consideraţiile ce vor urma sintagma „poezie lingvistică" nu trebuie înţeleasă ca o caracterizare negativă. Ea descrie o stare de fapt, recunoaşte existenţa unei poezii a limbajului, a jocului de cuvinte şi cu cuvintele, a cedării iniţiativei cuvintelor, ea arată că există şi o poezie a poeziei, o poezie a distrugerii materialului verbal normal sau a inventării unui nou material poetic. Nici poezia lingvistică nu este de un singur fel. Există o istorie şi a formelor ei interioare.

Poezia lingvistică e o realitate implacabilă a istoriei literaturii. Apariția ei în momentele de criză sau în aşa-zisele perioade alexandrine e aproape normală. Iar anatemizarea formelor sale, uneori excesive, de manifestare nu e cea mai înțeleaptă atitudine de adoptat. Tocmai adevărata poezie e aceea care provoacă întotdeauna, prin epuizarea propriilor ei forme, condițiile apariției poeziei lingvistice. Faptul acesta se întâmplă nu doar pentru că un anume tip de limbaj poetic cade în manieră sau devine vetust, ci şi pentru că el îşi pierde astfel puterea ontologică de semnificare.

Insurecțiile în limbaj, oricât de negative sau nihiliste ar fi ele, nu înseamnă altceva decât o suspendare parțială şi momentană a vocației ontologice a poeziei dintotdeauna şi o pregătire a revenirii la „normalitate". Orice demers ontologic are nevoie pentru a se afirma de un limbaj proaspăt, suplu, bogat, curajos şi dinamic, iar acest limbaj nu poate fi găsit în nişte forme literare obosite, perimate. Cosmosul se naşte din haos, iar „haosul lingvistic" al avangardelor poate deveni lichidul amniotic al viitoarelor organisme poetice canonice.

Nu vreau să se înțeleagă de aici că acord poeziei lingvistice menirea de a produce limbaje de care profită ulterior adevărații poeți. Este evident că aceştia n-au cum să scrie într-o limbă de împrumut, provenită din spațiul experimentului lingvistic, câtă vreme tocmai faptul că ei sunt creatorii propriei lor limbi îi face să fie nişte poeți adevărați. Altceva e însă să-ți construieşti această limbă în câmpul unei noi conştiințe a mijloacelor şi limitelor poeziei. Există întotdeauna un spirit al vremii, o concepție despre om şi limbaj, o viziune lingvistică despre lume care îşi pun amprenta asupra sensibilității celui care scrie. Când limitele lingvistice ale lumii în care se mişcă scriitorul sunt mari şi nedeterminate, şi posibilitățile sale creatoare sunt mari şi nedeterminate.

Poezia lingvistică e, şi ea, depozitara unei istorii, reflexul unei conştiințe culturale care, periodic, mută accentul de pe problemele omului pe problemele limbajului. Iată doar cazul poeziei manieriste de care se ocupă G.R. Hocke în cartea sa, *Manierismul în literatură* (1959):

Când omul asistă la primejduirea unor sisteme de valori în cadrul cărora a trăit, el începe să descopere, de obicei, noi zone spirituale ale lumii. Această confruntare cu o altă substanță universală îl stimulează pe Dedal, „inventatorul" sălăşluind în „insul problematic", şi – sau *mai ales* – în găsirea unor noi mijloace de exprimare în limbă, a unor noi modalități poetice. Jocurile de litere, construcțiile verbale, arta combinatorie paralogică şi metaforismul sunt doar câteva dintre simptomele ilustrând această tendință. *Concettism*-ul, în primul rând, este cel care duce la o culme a artificialității în limbă – cu deosebire la începutul erei moderne, când se răspândeşte din Italia în întreaga Europă[526].

Mutația aceasta a interesului față de valorile poeziei nu este rezultatul unui hazard. Ea corespunde, după cum vedem, unei crize a omului, a sensului şi semnelor. Şi ea se produce, probabil, în acord cu sentimentul că o mai bună cunoaştere a limbajului conduce la o mai bună cunoaştere a omului şi la resemantizarea valorilor sale. Ideea că limbajul ar trebui distrus şi reconstruit sau pur şi simplu anulat apare şi ea, mai ales în mişcările de avangardă. Scopul inconştient al acestor atitudini e probabil acelaşi.

Cele mai simptomatice sunt însă situațiile în care interesul acordat limbajului devine excesiv şi problemele existenței şi ale ființei cad în spațiul speculației logice sau semantice, îşi pierd întemeierea ontologică. Omul ajunge astfel să fie înțeles ca o secreție a limbajului său, care îi evidențiază fie deriziunea, fie măreția logocentrică. Nu e mai puțin adevărat că, istoric vorbind, criza limbajului şi a valorilor umane pare să fi ajuns în punctul ei de apogeu odată cu afirmarea noilor valori ale modernității. Dar aceasta nu înseamnă că modernitatea în sine se confundă cu această criză. Ea trebuie înțeleasă mai degrabă ca un câmp

---

526 G.R. Hocke, *Manierismul în literatură. Alchimie a limbii şi artă combinatorie esoterică. Contribuții la literatura comparată europeană*, Editura Univers, Bucureşti, 1977, p. 173.

de contradicții și de înfruntare a viziunilor despre limbaj din care poezia va ieși îmbogățită, dovedindu-și astfel marea putere de regenerare.

DE LA SOFIȘTI LA BALTASAR GRACIĂ N. Un prim moment de criză a limbajului l-a reprezentat în cultura europeană filosofia sofistă. Influența filosofiei sofiste asupra poeziei cuprinse în *Antologia greacă* a fost, după cum arată G.R. Hocke, considerabilă. Trebuie să recunoaștem că sofiștii au rafinat conștiința limbajului, au lărgit granițele dicibilului, depășind limitele mimetice și referențiale ale discursului verbal și eliberând sensul de logica bunului simț liniar. De la sofiști încoace conflictul dintre adepții motivării semnului lingvistic și cei ai arbitrarietății lui a devenit acut, credința în capacitatea limbajului de a reprezenta realitatea sau de a spune adevărul a fost zdruncinată, plăcerea ludică a utilizării cuvintelor pentru a produce uimire, surpriză și stupoare a crescut.

Una din formele poeziei lingvistice e aceea a textului obținut prin calculul și controlul hazardului semantic. Cultivarea asocierilor lexicale de termeni aparent incompatibili, a combinațiilor aleatorii, a anagramelor, palindroamelor, asonanțelor și metalogismelor, a artificiilor lipogramatice și pangramatice reprezintă – ne asigură G.R. Hocke – o trăsătură esențială a poeziei manieriste[527].

În considerațiile sale din volumul amintit anterior cercetătorul german înțelege poezia manieristă ca pe o expresie a „omului problematic”, sfâșiat de tensiuni contrare, condus de patosul insubordonării față de instanța socială și lingvistică oficială, fascinat de artificial și de frumusețea stranie, de orizonturile misterului, ale miraculosului și ezotericului. Aceasta ar însemna că manierismul istoric este o poezie în multe privințe asemănătoare liricii reflexive a lumii moderne. Ideea e de fapt susținută aproape fără nicio rezervă. Descoperim în paginile *Manierismului în literatură* nenumărate exemple și considerații care fac din Breton, Paul

---

[527] Relația dintre modul în care sofiștii înțeleg să trateze limbajul, inventând în argumentațiile lor procedee retorice înșelătoare, și poezia manieristă e adusă în discuție de G.R. Hocke în capitolul *Sophismes magiques* al studiului său amintit mai sus (cf *op. cit.*, p. 90).

Éluard, Apollinaire, Eliot, Gottfried Benn, Hans Magnus Enzensberger şi alţi poeţi moderni sau din Marino, Saint-Amant, Góngora, Leporeo şi Harsdçrffer, între adevăraţii manierişti, nişte creatori subordonaţi unor imperative poetice comune.

Reducând poezia la un simplu fenomen de limbaj şi de ştiinţă a combinării cuvintelor, este evident că ideea se poate susţine, iar manierismul, din categorie istorică, poate fi transformat într-o categorie tipologică. Dar poezia nu are ca dimensiune definitorie doar limbajul. Observaţiile lui Hocke în legătură cu problematica umană de care ar trebui să depindă manifestarea acestui limbaj sunt sporadice şi neconvingătoare. Chiar în privinţa manierismului istoric, nu găsim în studiul comparatistului german decât puţine observaţii de natură psihologică sau socială care să motiveze îndreptăţirea ontologică a acestei mişcări artistice. Lipsesc aproape în totalitate informaţiile despre cititorul epocii şi gusturile sale, consideraţiile asupra relaţiilor dintre creatorul de poezie şi publicul său.

Remarcile lui G.R. Hocke nu ne pot înşela, ele arată cu precizie că poezia manieristă nu-şi propune să fie altceva decât un joc agreabil cu cuvintele, un spectacol al discursului, indiferent de faptul că acest spectacol primeşte o coloratură pur estetică, mistică sau ezoterică:

> În secolul al XVII-lea, a compune poezie nu mai are, adesea, decât puţin de-a face cu comunicarea clasică. *A scrie poezie înseamnă în primul rând a realiza un efect estetic prin combinaţii lingvistice* (*s. m.*)[528].

Un lucru este cert: dacă existenţa poeziei e motivată doar de relaţionarea gramaticală a cuvintelor şi substanţa ei se rezumă la o simplă *ars combinatoria* de natură semantică, atunci singura ei îndreptăţire se află în plan lingvistic, şi nu existenţial. Poezia manieristă nu poate fi discutată decât parţial prin analogie cu lirica secolului nostru a cărei

---

[528] G.R. Hocke, *op. cit.*, p. 50.

revoluție în limbaj nu are o valoare în sine, ci exprimă o violentă răscolire a teritoriilor sensibilității. Este poezia manieristă expresia unei subiectivități singulare care nu-şi poate găsi forma proprie decât în cadrele unui limbaj retras de sub egida codurilor comunitare? Sau această subiectivitate e doar produsul iluzoriu al unor artificii tehnice care pot fi încă, deşi cu dificultate, controlate şi de cel care citeşte?

Părerea mea e că această poezie e rezultatul unor presiuni externe venite dinspre elita intelectuală a vremii, confruntată cu noile forme ale gustului şi ale imaginarului cultural şi aflată în fața imperativului de a depăşi, printr-o delimitare violentă, spațiul perimatei poetici aristotelice de tip mimetic.

De altfel, poezia manieristă nu-şi are doar creatorii ei, ci şi teoreticienii ei, între care Baltasar Gracián, autorul celebrului tratat *Agudeza y arte de ingenio* (1649), în care poezia e discutată exclusiv dintr-o perspectivă retorică şi para-retorică[529]. Ceea ce-i preocupă, înainte de toate, pe manierişti, este creația în limbaj, lărgirea limitelor expresive ale limbajului, depăşirea cadrelor sale logice şi raționale.

MOMENTUL LAUTRÉAMONT. Mult mai complicate şi mult mai complexe, chiar mult mai pure am putea spune, sunt problemele ridicate de poezia lingvistică a secolului XX. Ele se subordonează unei crize a limbajului privit în negativitatea sa nihilistă şi această negativitate este deja o moştenire a sfârşitului secolului al XIX-lea, cu multitudinea lui de atitudini demolatoare.

Adevărata criză a comunicării poetice, resemnarea poetului în fața imposibilității constituirii unei ontologii fundamentate pe unicitatea eului şi adevărul limbajului încep odată cu Lautréamont, prin volumul său de *Poezii*. Putem vorbi acum despre o eliberare a omului de propriile sale

---

[529] În legătură cu importanța acestui tratat pentru înțelegerea poeticii manieriste, vezi capitolul *Manierismul* din studiul lui Ernst Robert Curtius *Literatura europeană şi Evul Mediu latin* (Editura Univers, Bucureşti, 1970, pp. 314-346, în special subcapitolul *Baltasar Gracián*) şi subcapitolul *Părintele culturii moderne* din G.R. Hocke, *op. cit.*, pp. 227-230.

responsabilități ontologice? André Breton constată, nu fără un anume entuziasm:

> Verbul, şi nu stilul acum, suferă cu Lautréamont o criză fundamentală, el marchează o *reîncepere*. S-a sfârşit cu limitele în care cuvintele puteau intra în raport cu cuvintele, lucrurile cu lucrurile. Un principiu de mutație perpetuă a cuprins obiectele ca şi ideile, tinzând la eliberarea lor totală care o implică pe aceea a omului. În această privință, limbajul lui Lautréamont e în acelaşi timp un dizolvant şi o plasmă germinativă fără echivalențe[530].

Privită în aspectele ei iconoclaste, trebuie să spunem că poezia lui Lautréamont este o „plasmă germinativă" în primul rând pentru nonconformista poetică suprarealistă, cu gustul ei pentru bizarerie, aleatorism, absurditate, nebunie, nevroză, atrocitate, convulsia imaginilor şi a ideilor, recondiționarea clişeelor de orice tip sau colajul întâmplător de citate. E însă aproape imposibil să vedem în Lautréamont un întemeietor, când el este un deconstructor al posibilității oricărei întemeieri.

În ce priveşte puterea dizolvantă a limbajului, aceasta este o descoperire pe care o găsim deja aplicată în substanța *Cânturilor lui Maldoror*. Important în această operă este nu textul, ci sub-textul său. Mimând seriozitatea temelor grave, Lautréamont instituie aici o poetică a disimulării şi a discursului duplicitar, care urmăreşte subminarea tuturor clişeelor poeticii romantice, începând cu mitul naturii, al confesiunii tragice şi al sensibilității genuine. Sunt puse în mişcare parodia neagră şi ironia sarcastică, într-un discurs coroziv care face *tabula rasa* din utopiile creației, ale moralei şi ale credinței în transcendență. Încrederea în substraturile metafizice ale experienței interioare e anulată printr-o

---

530 André Breton, *Introduction aux „Oeuvres Completes d'Isidore Ducasse", Comte de Lautréamont*, Editura G.L.M., 1938. *Apud* Lautréamont, *Cânturile lui Maldoror. Opere complete*, traducere, bibliografie şi ilustrații de Taşcu Gheorghiu, Editura Univers, Bucureşti, 1976, p. 222.

afirmație fără drept de apel: „Vaietele poetice ale acestui secol nu sunt decât sofisme”[531].

Mai departe, întregul volum de *Poezii* nu va fi, la rândul său, decât o colecție de sofisme susținute şi teoretizate ca atare, şi care demonstrează că poezia se naşte nu din sensibilitatea sau gândirea personală, ci din limbaj, din manipularea inteligentă, prin parodie, parafrază, rescriere şi pastişă a unor forme preexistente de text argumentativ. Meditațiile lui Pascal devin, în variantele refăcute şi dezvoltate ale lui Lautréamont, nişte „judecăți” cu sens contrar, însă la fel de plauzibile, ceea ce demonstrează faptul că adevărul şi minciuna sunt entități reversibile, pentru că ele depind nu de valoarea faptelor reale pe care încearcă să le descrie, ci de modul afirmării lor retorice. Să ne oprim doar asupra acestei secvențe care cultivă nu atât paradoxul, cât absurditatea unor enunțuri cărora li se acordă valoare de postulat:

> Unele lucruri certe sunt tăgăduite. Unele lucruri false sunt netăgăduite. Tăgăduirea e semnul falsității. Netăgăduirea e semnul certitudinii. [...] Omul e o ființă fără greşeli. Totul îi arată adevărul. Nimic nu îl înşală. Cele două principii ale adevărului, rațiune, simțire, nu numai că nu sunt lipsite de sinceritate, dar se luminează una pe alta. Simțurile luminează rațiunea prin aparențe adevărate. Însăşi această slujire pe care i-o fac, ele o primesc de la ea. Fiecare îşi trece rândul. Fenomenele sufletului împacă simțurile, le întipăresc urme pe care eu nu le chezăşuiesc a fi supărătoare. Ele nu mint. Ele nu umblă să înşele[532].

---

[531] Lautréamont, *Scrisori*, în *op. cit.*, p. 214.

[532] *Idem*, *Poezii*, în *op. cit.*, p. 201. Pasajele parafrazate din Pascal sunt următoarele: „Tăgăduirea e un rău semn de adevăr. Unele lucruri certe sunt tăgăduite, unele false trec drept netăgăduite: nici tăgăduirea nu e semn de falsitate, nici netăgăduirea nu e semn de adevăr. [...] Omul nu e decât o ființă plină de greşeală naturală şi de neşters fără harul mântuirii. Nimic nu-i arată adevărul, totul îl înşală. Aceste două principii ale adevărului, rațiunea şi simțurile, nu numai că sunt lipsite fiecare de sinceritate, dar se înşală reciproc una pe alta. Simțurile înşală rațiunea prin false aparențe; şi însăşi această înşelătorie pe care o aduc rațiunii, ele o primesc la rândul lor de la ea: aceasta îşi ia revanşa. Pasiunile

E şi acesta un mod de a spune că „poezia personală şi-a trăit timpul ei de jonglerii aproximative şi de strâmbături întâmplătoare”[533]. În locul acestor artificii şi slăbiciuni ale sufletului, noul poet propune rigoarea enunţurilor arbitrare şi forţa geometrică a inteligenţei deconstructive.

E astfel nevoie de o importantă precizare: atunci când Lautréamont spune că a venit vremea poeziei impersonale, el nu are în vedere, ca Mallarmé sau, mai târziu, T.S. Eliot, posibilitatea unei poezii epurate de experienţa sentimentală, biografică şi cotidiană a eului, ci un discurs pe care nu-l mai construieşte persoana, ci limbajul. Ceea ce descoperă Lautréamont este nu doar libertatea arbitrară, deşi bine condusă din umbră, a limbajului, ci şi autarhia lui, puterea lui de a vorbi în locul omului ca şi cum el ar fi omul însuşi. Individualitatea devine astfel un conglomerat de tipuri disjuncte de discurs, o colecţie de măşti lingvistice interşanjabile, toate de egală valoare şi toate lipsite de valoare, pentru că valorile omului sunt false, meschine, iluzorii, derizorii. Drumul insurecţiei dadaiste e astfel deschis, deşi, cum am văzut, mai ales suprarealiştii, prin André Breton, se simt îndreptăţiţi să-şi revendice în Lautréamont un strămoş.

CONTESTAŢIA DADAISTĂ. Dadaismul şi suprarealismul sunt forme de avangardă gândite de obicei complementar, ca şi cum prima mişcare ar fi condiţionat şi impus direcţiile de acţiune ale celei de-a doua. Faptul că destui artişti dadaişti s-au convertit, după consumarea ultimelor ecouri ale ereziei de la Zürich, la suprarealism e cât se poate de bine cunoscut şi, în privinţa complementarităţii curentelor, grăitor. Perspectivele din care sunt lansate principiile contestatare ale celor două mişcări sunt însă mult diferite.

---

sufletului tulbură simţurile, şi îi întipăresc urme false. Ele mint şi se înşală pe întrecute” (*apud op. cit.*, p. 201).

[533] *Ibid.*, p. 191.

Negativitatea dadaismului e absolută şi ea se consumă la nivelul unei programatice autodistrugeri a discursului verbal şi artistic. Suprarealismul declară război unei bune părţi din tradiţia culturală (recuperând, totuşi, ceea ce i se potriveşte, şi anume anarhismul, psihanaliza, iraţionalitatea, intuiţionismul etc.), e ostil faţă de toate valorile vieţii burgheze întemeiate pe logică, judecată şi realism, dar se dovedeşte constructiv în afirmarea unor dimensiuni ale umanului de provenienţă infrapsihică.

Nu încape îndoială că şcoala lui Breton mizează pe o ontologie obscură, celebrând necunoscutul din om, şi relativ uşor de teoretizat, însă aflată la mare distanţă de experienţa rimbaldiană. Să trecem peste faptul că primul manifest al suprarealismului recomandă avantajele poetice ale utilizării colajului de sintagme jurnalistice, ceea ce nu are nicio legătură cu teoria unei noi naturi umane de sorginte abisală.

Însă principiile automatismului psihic pur – arma forte a revoluţiei subiectivităţii suprarealiste – se pot dovedi, la o privire atentă, o cale deschisă arbitrarietăţii lingvistice. Sigur că asta nu în toate cazurile. Şi chiar dacă utopia revelării straturilor de adâncime ale umanului s-a risipit de multe ori în mistificările unui limbaj scăpat de sub control sau, dimpotrivă, ale unui limbaj mult prea controlat[534], formularea acestei utopii şi eforturile pentru concretizarea ei literară sunt fapte pe care nu le putem ignora. Măcar în privinţa intenţiilor, se poate afirma că suprarealismul e o poezie a subiectului, şi nu a limbajului.

Contestaţia dadaistă, în schimb, nu are nimic de-a face cu reprezentările eronate ale subiectului şi nici cu respingerea tradiţiei

---

[534] Unul dintre esteticienii contemporani care priveşte cu mari rezerve rezultatele literare şi artistice atât ale dadaismului, cât şi ale suprarealismului este Guido Morpurgo-Tagliabue. În *Estetica contemporană* (Marzorati, Milano, 1960; trad. rom. Editura Meridiane, Bucureşti, vol. I, II, 1976), autorul italian nu se sfieşte să afirme că cele două mişcări aparţin subliteraturii şi literaturii publicitare, promotorii şi susţinătorii lor fiind consideraţi nişte „mistificatori care se mistifică în primul rând pe ei înşişi". În ce priveşte suprarealismul, Morpurgo-Tagliabue opinează că acesta se reduce la un simplu joc al imaginaţiei, la o „visătorie banală" şi chiar la promovarea unor asociaţii lingvistice mecanice, artificiale. Totalitatea umană căutată de suprarealişti n-a fost, în realitate, atinsă, iar Breton este un simulant: „Aşa-zisul *automatism*, chiar când pare o combinaţie întâmplătoare, este totuşi o construcţie, o căutare, o descoperire, un artificiu. «Ceea ce mă interesează în opera dvs. nu este inconştientul, ci conştientul» îi spunea Freud lui Salvador Dali. A căuta starea de inconştienţă înseamnă de multe ori a o simula" (*op. cit.*, p. 271).

acestor reprezentări, ea se întemeiază pe o dialectică a crizei fără ieşire. Gramatica e suspendată, nu însă şi posibilitatea unei comunicări verbale dincolo de gramatică. Nici măcar caracterul reversibil al afirmaţiilor şi negaţiilor din poetica lui Lautréamont nu mai valorează nimic în viziunea grupului de artişti reuniţi în jurul lui Tristan Tzara.

În *Manifestul Dada 1918* liderul mişcării o spune clar: „Nu sunt nici pentru *pro* nici pentru *contra* şi nu vreau să explic nimănui pentru ce urăsc bunul simţ”[535]. Urmează o mulţime de alte afirmaţii nihiliste cu valoare de axiomă: „Noi nu recunoaştem nicio teorie”; „orice operă picturală sau plastică este inutilă”; „tot ce se vede este fals”; „Nu există un Adevăr definitiv”; „Experienţa este şi ea un rezultat al întâmplării şi al facultăţilor intelectuale”; „Ştiinţa îmi repugnă”; „unicul sistem acceptabil e acela de a nu avea sisteme”; „orice acţiune este zadarnică”; „Morala atrofiază”; „Orice om trebuie să ţipe”; „abolirea logicii”; „abolirea viitorului” etc.[536].

Mai departe, în *Manifest despre amorul slab şi amorul amar*, apar echivalenţe absolut arbitrare de cuvinte, precum: „preambul = sardanapal; unu = valiză; femeie = femei; pantalon = apă; dacă = mustăţi; 2 = trei”, şi afirmaţii ca: „Minciuna circulă. [...] Eu o opresc şi devine adevăr”, „Fiecare dintre noi a comis erori, dar cea mai mare dintre erori e aceea de a fi scris poezii”, „GÂNDUL SE ALCĂTUIEŞTE ÎN GURĂ”. Tot aici se vorbeşte despre „DEZORDINEA conexiunii, DEZORDINEA noţiunilor şi a tuturor scurtelor ploi tropicale ale DEMORALIZĂRII, ale DEZORGANIZĂRII, ale DISTRUGERII, ale CARAMBOLULUI”, pentru ca la un moment dat, spre finalul manifestului, să se proclame „Dada este dictatura spiritului, sau Dada este dictatura limbajului, sau Dada este moartea spiritului”[537].

---

[535] Tristan Tzara, *Manifestul Dada 1918*, în Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968, p. 265.

[536] *Ibidem*, în cuprinsul paginilor 266-272.

[537] *Idem*, *Manifest despre amorul slab şi amorul amar*, în lucr. cit., în cuprinsul paginilor 272-278.

Ciudat e poate faptul că în manifestele dadaiste se vorbeşte prea puțin despre neajunsurile limbajului. Negația valorilor, a ideii de cultură, a formelor vieții sociale burgheze e fățişă şi agresivă. În schimb, limbajul, ca depozitar al logicii şi al raționalității castratoare, e atacat indirect, prin chiar formele aleatorii şi absurde pe care le îmbracă enunțurile manifestelor. Arta în sine nu e nici ea cruțată. Amuzantă şi stupefiantă, ca orice găselniță, teoria poeziei din pălărie pune sub semnul întrebării ideile de creator, cititor, cod lingvistic, text. Suspectate de neputință şi paralizie, cuvintelor li se refuză orice legătură cu logica sintactică, mecanismele sensului sunt suspendate în favoarea proliferării arbitrariului şi a incongruenței absolute. Poezia dadaistă devine astfel o ocupație cu sens doar în măsura în care ea dovedeşte că sensul nu mai are niciun sens. Facultatea umană a construcției verbale e înlocuită de hazardul lingvistic. Anularea structurilor comunicative curente pune sub semnul întrebării ideea de subiect vorbitor.

Putem spune că în felul acesta dadaismul ajunge să distrugă până şi ideea de mesaj, fie acesta şi un mesaj construit în afara oricărei logici semantico-gramaticale? Probabil că nu. Ininteligibilitatea textelor lui Tzara, Hugo Ball, Hans Arp şi ceilalți reprezintă o formă de adresare directă către un public – să nu uităm aici spectacolele sincretice dadaiste – care trebuie să înțeleagă nu numai absurditatea încercării de a comunica, ci şi absurditatea dorinței de a înțelege ceea ce (ți) se comunică. Absurdul patronează deopotrivă lumea, actele umane şi cuvintele. Aversiunea dadaistă față de ideea articulării lingvistice vine din conştiința acestei absurdități.

În practica textului dadaist, noțiunilor li se suspendă calitatea de receptacule ale sensului, cuvintele sunt obligate la o relație orizontală echivalorică, întâmplătoare, declarând astfel tocmai inaptitudinea lor de a mai organiza lumea. Tzara o spune clar: „Nu este cu putință să construieşti sensibilitatea pe un cuvânt. Orice sistem converge spre o

plicticoasă perfecţiune, stagnantă idee a unei mlaştini aurite, relativ produs uman”[538].

Un specialist român în literatura de avangardă, Marin Mincu, comentează cu destulă exactitate aceste afirmaţii:

> Cum cuvântul nu are o etimologie unică şi deci nici semnificat unic, rezultă că prin el nu se poate evoca nimic care să refere către real. Fiind în esenţă un semn *vid*, el poate fi utilizat oricum, în chip ludic, exibat, asociat la întâmplare şi abia din hazardul asociaţiilor şi combinaţiilor, el poate ieşi îmbogăţit pe neaşteptate. [...] Tzara face prin dadaism descoperirea epocală, în poezie cel puţin, că sensul este de natură relativă, produs al spiritului uman, neaservit utilităţii imediate, şi tocmai de aici rezultă maxima libertate a subiectului creator ca şi a materialului lingvistic[539].

De precizat, totuşi, că această „descoperire epocală” fusese făcută cu mulţi ani înaintea lui Tzara şi a dadaiştilor de către Lautréamont, în volumul său de *Poezii.* Fiind încă un om al vremii sale, Lautréamont n-a avut curajul de a privi şi sintaxa ca pe un sofism între toate celelalte poate cel mai spectaculos.

EUGEN IONESCU, HUGO BALL ŞI ISIDORE ISOU. Efectele contestaţiei dadaiste în planul raporturilor dintre scriitor şi limbaj nu vor întârzia să se manifeste cu o dramatică acuitate. Dacă n-au izbutit să distrugă în totalitate încrederea în logica gramaticală, dadaiştii au reuşit cel puţin să le arate celor care le-au urmat că „împăratul e gol” şi că încrederea în cuvânt e o naivitate de nimic justificată. Ideologia romantică a caracterului divin, epifanic al verbului s-a dovedit iluzorie. Prin vorbire omul nu face decât să-şi exhibe găunoşenia şi neputinţa. Sensurile cuvintelor sunt

---

[538] *Idem*, *Manifestul Dada 1918*, în lucr. cit., p. 266.

[539] Marin Mincu, *Introducere în avangarda literară românească*, prefaţă la *Avangarda literară românească*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983, p. 31.

arbitrare, cuvintele sunt lipsite de semnificații esențiale. Această credință câştigă tot mai mult teren.

Următoarea notă din jurnalul lui Eugen Ionescu concentrează un sentiment mai general, pe care trebuie să-l fi încercat toți poeții post-dadaişti, obligați să renunțe la aspirația configurării unei imagini plauzibile a lumii sau a umanului şi, în consecință, să transforme poezia într-o simplă problemă de limbaj şi de articulare aleatorie a sensului:

> Este ca şi cum, devenind implicat în literatură, folosisem toate simbolurile posibile fără ca să pătrund în realitate sensul lor. Ele nu mai au nicio semnificație vitală pentru mine. Cuvintele au ucis imaginile sau le ascund. O civilizație a cuvintelor este o civilizație rătăcită. Cuvintele creează confuzie. *Les mots ne sont pas la parole...* Realitatea este că cuvintele nu spun nimic, dacă mă pot exprima astfel... Nu există cuvinte pentru experiențele cele mai profunde. Cu cât încerc mai mult să mă explic pe mine, cu atât mai puțin mă înțeleg. Desigur, nu totul este inexprimabil în cuvinte, numai adevărul de viață[540].

Este neplăcut să constatăm că amara meditație ionesciană survine unor teribile experiențe poetice, între care cea a lui Mallarmé pare să fi condus „religia cuvântului” spre exprimarea unor experiențe sensibile şi mentale cât se poate de adânci. Dar a existat cu adevărat această adâncime?

De la an moment dat încolo, în poezia care a urmat, marile realizări ale simbolismului au fost asimilate eşecului, iar ideatica poeziei reflexive a fost deconspirată în toată idealitatea ei amăgitoare. Deşi expresie a unei estetici a categoriilor negative, aneantizarea cuvântului fusese pentru Mallarmé tocmai urmarea unei încrederi în puterea ontologică a limbajului. Pentru Eugen Ionescu, dar şi pentru o întreagă pleiadă de poeți ai vidului semantic şi ai limbajului depersonalizat, această încredere nu mai e cu

---

540 *Apud* George Steiner, *Cuvântul împotriva obiectului*, în *După Babel*, Editura Univers, Bucureşti, 1983, p. 230.

putință. Suspiciunea față de capacitatea limbajului de a (mai) semnifica, în lumea modernă, vitalul conduce la o mulțime de atitudini diferite, toate gândite nu ca o formă de capitulare în fața inexprimabilului, ci ca o posibilă salvare extremă din confuzia cuvintelor care nu mai au nimic de transmis.

Unul dintre animatorii mişcării dadaiste, Hugo Ball, ajunge, după consumarea euforiilor colectiviste ale tinereții, la o poezie de o extremă singularitate, din care au fost eliminate, înainte de toate, cuvintele, pentru a păstra doar forța expresivă a acusticii verbale:

> În acest tip de „poezie a sunetelor" (*Klanggedichtung*) se renunță – complet – la limbajul pe care gazetăria l-a poluat şi l-a făcut imposibil. Te retragi în alchimia cea mai tainică a cuvântului. Apoi laşi ca cuvântul să fie sacrificat de asemenea pentru a-şi păstra pentru poezie ultimul şi cel mai sacru domeniu al său. Renunță la crearea poeziei la mâna a doua: adică, adoptarea unor cuvinte (pentru a nu spune nimic de propoziții) care nu sunt complet noi şi inventate pentru propria folosință[541].

Constrângându-se la o astfel de atitudine, Hugo Ball devine promotorul unei poezii situate în afara semanticii obişnuite, o poezie verbală, cu toate că non-gramaticală, în care se face simțită – cu o caracterizare a lui George Steiner – pura „bufonerie onomatopeică". Putem da ca exemplu acest fragment dintr-un poem intitulat *Caravana elefanților*:

jolifanto bambia o falii bambla
grossiga m'apfa habla horem
égiga goramen
higo bloika russula huju
hollaka hollala

---

[541] *Apud ibidem*, p. 240.

blago bung
bosso fataka
ii iii ii
schampa wulla wussa olobo
hej tatta gorem
eschige zunbada
kulubu ssubudu uluw ssubudu
etc.[542].

Prin toate caracteristicile lui, exemplul dat este foarte aproape de mişcarea iniţiată de Isidore Isou, *lettrismul*. Această mişcare e urmarea firească – în variantă ortodoxă şi academică – a dadaismului anilor '20. Spectacolele publice orale (lectura simultană de texte incompatibile) ale grupării Tzara se transformă prin *lettrism* în nişte spectacole vizuale de litere şi semne. La baza acestei transformări care, pe urmele lui Hugo Ball, neagă încă o dată semantica, se află o întreagă „filosofie": sintaxa suferă de un viciu al logicii, lexicul întreţine meschinăria comunicării, modurile expresive ale fiinţei nu aparţin sistemului de semnalizare lingvistic, dar pot fi sugerate cu ajutorul alfabetului, al literelor.

Lettrismul îşi inventează un sistem de comunicare aflat dincolo de cuvânt. Subiectivitatea e redusă la un ritm interior pe care doar vocalele şi consoanele în transcrierea lor alfabetică, sau alte semne grafice, îl pot cu adevărat reprezenta. Căci „nu există nimic în Spirit care să nu fie sau să nu poată deveni Literă"[543]. Isou recomandă „folosirea literelor pentru a distruge cuvintele", el susţine că *lettrismul* are menirea de a demonstra că „literele au un alt destin decât acela al includerii lor în limbajul cunoscut"[544]. Textul *lettrist* este un fel de explozie energetică, simultan cinetică, vizuală şi muzicală, care captează un flux submental, pulsional.

---

542 *Idem*, pp. 240-241.

543 *Apud Dictionnaire de la poésie française contemporaine*, Librairie Larousse, Paris, 1968, p. 149.

544 *Apud* George Steiner, *op. cit.*, p. 241.

El îşi întemeiază demersul pe idealul atingerii pragurilor inefabile ale individualității ultime. Dar este acest demers cu putință?

George Steiner face un comentariu al poemului *Larmes de jeune fille (poème clos)*[545] al lui Isou, arătând că el creează „o senzație tulburătoare de evenimente posibile şi consistente” ascunse sub suprafața vizuală. Comentatorul observă că „ceea ce se întâlneşte la limite, în zone în care structurile lingvistice se estompează în «nonsemnificație» arbitrară, nu este trivial”. Poezia *lettristă* nu este o simplă elucubrație alfabetică, ea provoacă în cititor reacții psihice. „Problema constă în localizarea punctului în care semnale întâmplătoare, din ce în ce mai personale, încetează să emită orice stimul coerent sau orice stimul la care poate exista un grad de reacție convenită, repetabilă”[546].

Prin urmare, există un paradox autoanulator al limbajului personal, a cărui intimitate scade cu fiecare unitate de comunicare. Şi poezia ermetică, şi „poezia sunetelor” a lui Hugo Ball, şi *lettrismul* sunt, la limită, obsedate

---

[545] Pentru a nu încărca prea mult discuția cu exemple care pot părea „deplasate”, reproduc (*apud* G. Steiner, *op. cit.*, p. 241) textul aici:

M dngoun m diahl hna îou
hsn îoun înhlianhl M pna iou
vgaân set I oufl saî iaf
fln plt I clouf! mglaî vaf
A o la îhî pnn vâi
A goha îhâhî gî
klanbidi blâglâhlî
H mami chou a sprl
scami Bgou cla ctrl
gue! el înhî nî K grân
Khlogbidi vî bâncî crân
cncn ff vsch gln iééé...
gué rgn ss ouch elen dééé...
chaâg gna pca hi
O snca grd kr di.

[546] Citatele în G. Steiner, *op. cit.*, p. 242.

de tăcere. Căci după opinia lui George Steiner – afirmată cu toată seriozitatea – aceste fenomene poetice nu urmăresc altceva decât să desăvârşească programul lui Mallarmé de purificare lingvistică şi instituire în câmpul limbajului a unui idiom estetic personal.

POEZIE ŞI ONTOLOGIE. Nu cred că lucrurile pot fi împinse atât de departe. Opinia lui Steiner este exagerată, deşi n-ar avea niciun rost să căutăm aici cauzele acestei exagerări. Mai important mi se pare altceva: să încercăm să vedem de ce poezia lingvistică (în care trebuie să includem şi variantele sale pretins non-lingvistice, onomatopeice şi *lettriste*) este o poezie lipsită de o motivaţie ontologică şi unde putem situa graniţa dintre poezia adevărată şi poezia experimentală, de pură căutare în planul limbajului.

Există o mulţime de situaţii în care e dificil să decizi între caracterul tranzitiv sau reflexiv al unui text şi posibilul său caracter lingvistic. Putem noi spune cu toată convingerea unde sfârşeşte poezia limbajului şi unde începe poezia eului, a existenţei? Simpla manifestare a conştiinţei că un poem e făcut din cuvinte sau din forme literare preexistente şi că el dobândeşte substanţă pe măsură ce este scris, prin valorificarea acestora, se poate constitui într-un argument suficient al lipsei sale de întemeiere ontologică? Nu putem oare vorbi în spaţiul poeziei şi despre o ontologie semantică, semiotică, textuală?

Părerea mea este că nu avem nimic de câştigat dacă transformăm ontologia într-o noţiune atât de elastică. Prea multă nuanţare şi subtilitate analitică – o boală gravă a teoriei şi criticii literare actuale – riscă să ne conducă într-un spaţiu al suspendării criteriilor şi al nesfârşitelor subcategorizări. În discuţia de faţă, pentru mai multă claritate, putem limita ontologia la sensul ei curent, din filosofia comună: ea este un discurs despre fiinţă, despre existenţă, despre eu şi relaţiile lui cu lumea şi, implacabil, despre eu şi relaţiile lui cu limbajul. Dar aceste relaţii trebuie să fie dincolo de orice îndoială, să aibă o întemeiere indiscutabilă în fiinţa celui care scrie.

Atunci când Hugo Friedrich vorbeşte în cazul poeziei lui Mallarmé despre o „disonanță ontologică”[547], purtând discuția la nivelul elementelor constitutive ale limbajului poetic, faptul se petrece astfel pentru că limbajul e unicul spațiu în care poate fi identificată drama ființei obsedate şi refuzate de absolutul exprimării. Dar oricât de negativă ar fi problema mallarméeană a relației dintre creație şi limbaj – problemă pe care opera poetului o interiorizează pas cu pas în chiar vizibilul ei –, ea implică drumul spre nişte valori ideale, transcendente – indeterminabile abia la capătul drumului, imposibil de aflat abia în ultimă instanță. Or, drumul acesta e esențial, pentru că el sfidează neantul, resemnarea, proza vieții, lenea sufletului, prejudecățile artei poetice comune. Drumul spre eşec e implacabil, însă există o glorie, o suferință în a-l fi străbătut. Există, în ce-l priveşte pe Mallarmé, o virtute a dematerializării cuvântului care este urmarea unei acțiuni de spiritualizare a corporalului.

Ontologia e mereu prezentă în demersurile de centrare a lumii pe valorile individuale socotite inexprimabile, în afara puterii de cuprindere a limbajului, mai presus de limbaj. În cazul limbajului poeziei, se poate spune cu toată convingerea că la început a fost corpul, iar nu cuvântul. Ca să poată exprima ceea ce trebuie exprimat, cuvântul trebuie să treacă întâi prin corp, prin sensibilitatea lui existențială şi socială, impregnându-se de viața lui obscură, de pulsiunile, fantasmele şi deprinderile lui. Gândirea, sensibilitatea şi limbajul sunt forme de expresie ale corpului. Maurice Merleau-Ponty face următoarele constatări:

> Legătura cuvântului cu sensul său viu nu este o legătura exterioară, de asociere, sensul locuieşte cuvântul [...]. Suntem obligați să recunoaştem o semnificație gestuală sau existențială a cuvântului [...]. Ce exprimă atunci limbajul, dacă el nu exprimă gânduri? El prezintă sau, mai degrabă, el e luarea de poziție a subiectului față de lumea semnificațiilor sale. Cuvântul „lume” nu e aici un mod de a vorbi: el

---

[547] Cf. Hugo Friedrich, *op. cit.*, cap. IV. *Mallarmé*, pp. 137-140.

vrea să spună că viața „mentală” sau culturală împrumută de la viața naturală structurile sale şi că subiectul care gândeşte trebuie să fie fundamentat prin subiectul incarnat. Gestul fonetic realizează, pentru subiectul vorbitor şi pentru cei care îl ascultă, o anumită structurare a experienței, o anumită modulare a existenței, exact aşa cum comportamentul corpului meu investeşte pentru mine şi pentru ceilalți obiectele care mă înconjoară cu o anumită semnificație[548].

Tocmai aceste constatări mă îndreptățesc să afirm că atâta vreme cât limbajul celui care scrie nu este rezultatul unui conflict între corporalitatea sa vie, rațională şi viscerală, şi cadrele preexistente ale literei şi ale sistemelor de semnificare socială, poezia nu poate ajunge la exprimarea unei autentice problematici umane. Din acest conflict apare substanța creației şi cred că acesta e sensul în care ar trebui să interpretăm observațiile lui Cesare Pavese în legătură cu vârsta mitică a copilăriei care este o vârstă poetică prin definiție:

> Dar istoria secretă a copilăriei tuturor este făcută tocmai din tresăririle şi din sfâşierile care ne-au smuls din real, astfel încât – astăzi o formă şi mâine o culoare – ne-am contrapus lucrurilor prin limbaj şi am învățat să le apreciem şi să le contemplăm. Ceea ce e prețios în adâncul nostru va fi, aşadar, această armonie discordantă de întâlniri, de descoperiri, de dezvoltare[549].

Prin aceste întâlniri şi descoperiri – arată acelaşi Pavese –, trupul, „acest sălbatic, născoceşte cuvinte, se chinuie spre a se clarifica în cuvinte,

---

[548] Maurice Merleau-Ponty, *Phénomenologie de la perception,* Éditions Gallimard, Paris, 1993, p. 225.

[549] Cesare Pavese, *Boala meseriei*, în *Dialoguri cu Leucó şi alte eseuri*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 170.

care apoi ne supurează pe dinăuntru şi ne sfâşie"[550]. Nu avem cum să despărţim motivaţiile actului poetic de această sfâşiere.

Paul Valéry, poet al intelectului şi al matematizării limbajului poetic, recunoaşte, şi el, că poezia nu se poate ivi decât „dintr-o luptă dată între senzaţii şi limbaj"[551].

În ultimă instanţă, motivaţiile actului poetic se află dincolo de limbaj:

> Poezia este încercarea de a reprezenta, prin intermediul limbajului articulat, acele *lucruri* sau acel *lucru*, pe care încearcă, în mod obscur, să le exprime strigătele, lacrimile, liniştea, mângâierile, sărutările, suspinele etc. şi care par a voi să exprime obiectele în ceea ce au ele ca aparenţă de viaţă sau ca scop presupus. Acest lucru nu poate fi definit altfel. El este de natura energiei, – a excitaţiei, adică a *consumării*[552].

Concluzia? Nu există ontologie decât acolo unde există tensiune şi energie, o energie existenţială care se consumă transformându-se în cuvinte. Această energie poate fi implozivă sau explozivă, ea se poate închide în sine sau poate ţâşni în afară, e centrifugă sau centripetă, are, cu alte cuvinte, o valoare reflexivă sau tranzitivă, dar ea e aceea care generează, susţine, instituie limbajul, impunându-se printr-o configuraţie verbală manifestată parcă tocmai în ciuda limbajului.

Poezia e, ducând mai departe definiţia lui Valéry, o încercare de a obliga limbajul să exprime acea individualitate umană irepetabilă – indiferent de

---

[550] *Idem*, *Pădurea*, în *op. cit.*, p. 171. Alte afirmaţii ale poetului sunt în continuare de reţinut. Lumea „sălbaticului" e o lume de mistere şi a face inteligibile aceste mistere înseamnă „a le aduce la un nivel uman şi citadin, a face din ele exact cuvinte care să exprime şi să semnifice tulburea, atrocea, mişunânda pădure umană" (*op. cit.* p. 172). Regăsim această idee într-o formă mai nuanţată şi într-o însemnare din *Meseria de a trăi*: „Poezia este, acum, efortul de a surprinde superstiţia – sălbaticul – oribilul – şi de a-i da un nume, adică de a-l cunoaşte, de a-l face inofensiv. Iată de ce arta adevărată e un efort. Poezia ţine de tot ceea ce este interzis de conştiinţă – beţie, amor-pasiune, păcat – dar răscumpără totul prin exigenţa ei contemplativă, adică cognoscitivă" (*apud* Constantin Ioncică, *Postfaţa traducătorului*, în *op. cit.*, p. 221).

[551] Paul Valéry, *Poezie*, în *Poezii. Dialoguri. Poetică şi estetică*, Editura Univers, Bucureşti, 1989, p. 801.

[552] *Ibidem*, p. 822.

faptul că ea trăieşte în cotidian sau în metafizic – pe care tocmai condiția socială a comunicării pare să o facă imposibilă

HOMO LINGVISTICUS. Pusă în aceşti termeni, astăzi condiția de existență a poeziei pare tot mai ingrată. Interesul poeților pentru dimensiunea existențială a propriei lor creații e în scădere. Ceea ce nu trebuie interpretat neapărat ca o diminuare a importanței omenescului în poezie, ci ca o stare de resemnare rezultată dintr-o implacabilă modificare de perspectivă a privirii subiectului uman asupra lumii. E posibil ca această perspectivă să nu fie atât greşită, cât prea limitată, prea condiționată. Într-o lume a „extazului comunicării", dominată de *mass media*, omul pare să fi pierdut relația sa afectivă cu obiectele[553]. E, de asemenea, posibil ca poezia în prea mică măsură justificată ontologic a vremii noastre să fie rezultatul implacabil al evoluției interne a discursului poetic de la Whitman şi simbolism încoace.

Poezia versificată e astăzi perimată cu totul şi ea nu se mai manifestă convingător decât în forme parodice sau relativizatoare. Discursul de tip metafizic, reflexiv îşi epuizează ultimele avataruri. Poezia tranzitivă tinde spre gradul zero al comunicării. Renunțând să mai sfideze umanul, bunul simț şi logica, dispensându-se de metaforismul emfatic şi de toate binecunoscutele manifestări excesive ale limbajului din suprarealism, poezia de astăzi a ajuns să satisfacă, în sfârşit, această definiție a lui Breton:

---

553 Jean Baudrillard constată: „Astăzi nu mai există scenă sau oglindă, numai un ecran şi o rețea. Nu mai există transcendență sau profunzime, numai suprafața imanentă a derulării operațiunilor, suprafața netedă şi operațională a comunicării. Întreg universul înconjurător şi propriul nostru corp devin ecran de control, după modelul televiziunii, cel mai frumos obiect prototipic al acestei ere noi.

Nu ne mai proiectăm în obiecte cu aceleaşi afecte, cu aceleaşi fantasme de posesiune, de pierdere, de renunțare, de gelozie: dimensiunea psihologică s-a estompat, chiar dacă o putem repera mereu în detaliu" (*Celălalt prin sine însuşi*, traducere de Ciprian Mihali, Editura Casa Cărții de Ştiință, 1997, p. 8).

> Poezia e conținută pretutindeni, în mod potențial, în lucrurile cele mai străine până în prezent poeziei [...]. Pentru poetul adevărat, totul este poezie. Poezia poate astfel să existe fără expresie poetică literară. Ea este în lucruri şi este o atitudine în fața lucrurilor, o stare intelectuală şi morală, un fel de a vedea şi a te comporta în fața lumii[554].

Această nouă condiție a poeziei nu este neapărat spre binele ei. Dar căutarea de noi limbaje devine presantă, principiul noutății devine un principiu al permanentei schimbări, procesul de masificare şi desubiectivizare a umanului pare insuportabil. Presiunea contextului socio-cultural asupra individualității devine, pe zi ce trece, tot mai greu de neutralizat.

De aceea, poezia ludică şi poezia experimentală câştigă teren. Omul şi-a pierdut natura interioară, realitatea nu mai conține nimic real, a devenit artificială. Spațiul extraliterar al inspirației s-a redus îngrijorător. Totul este în jurul nostru cultură, anticultură, contracultură, informație, reclamă, seducție mediatică, stereotipie, ritual, formă şi deformare, totul e dat, totul e scris. Omul pare să fi intrat în era formelor repetitive, seriale. Într-o lume de simulacre şi artificii, nimic nu mai poate fi trăit, spus, simțit cu adevărat. Totul e manipulare şi joc, simulare şi tautologie. „Totul se joacă în imanență"[555], arată Jean Baudrillard, pentru ca tot el să constate mai departe:

> Pretutindeni se caută să se producă sens, să se semnifice şi să se facă vizibilă lumea. Dar pericolul ce ne amenință nu este lipsa de sens, ci, dimpotrivă, sufocarea cu sens şi moartea din cauza lui. Tot mai multe lucruri au căzut în prăpastia sensului şi tot mai puține lucruri au păstrat farmecul aparenței[556].

---

[554] *Apud* Adrian Marino, *Antiliteratură*, în *Dicționar de idei literare*, vol. I, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973, p. 105.

[555] Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 42.

[556] *Ibidem*, p. 49.

De unde implacabilul dimensiunii ludice a creației sau încercarea de a ajunge la un adevăr neocultat, prin examinarea mecanismelor gramaticale ale comunicării. În acest context suprasaturat de semnificație şi informație, poezia ludică devine o formă de abandon în spațiul securizant al jocului cultural, în timp ce poezia experimentală pare o formă donquijotescă de luptă cu morile de vânt ale unui limbaj decis să-şi ascundă mai departe secretele. Însă, în multe cazuri, lupta aceasta începe să nu se mai poarte cu mijloacele poeticului, ci cu mijloacele ştiinței, ale gândirii pozitive şi ale tehnologiei.

Fenomenul e de înțeles. Literatura n-a mai putut să reziste, nici ea, exploziei generalizate a ştiințelor şi, mai ales, exploziei ştiințelor limbajului. Astăzi scriitorul nu mai e un inspirat, ci un inginer al operei, poetul nu mai exprimă sentimente, el este un fabricator de texte, el este în acelaşi timp critic, teoretician, creator, profesor de poezie, specialist în ştiințele comunicării.

De la începutul secolului nostru încoace, lingvistica n-a încetat să-şi extindă domeniile de investigație, să-şi rafineze mijloacele de cercetare şi aparatura conceptuală. Începând cu anii ‘60 ai secolului trecut, este instaurată, prin mişcarea structuralistă, o adevărată dictatură a lingvisticului. Omul, realitatea, viața, tot ceea ce are legătură cu sensul, semnele şi logica nu mai pot fi înțelese decât ca nişte nuclee germinative sau ca nişte produse ale limbajului. Întregul câmp al existenței a fost transformat într-o rețea de semne.

Neopozitivismul şi semantica logică, lingvistica generativă şi transformațională, pragmatica, psiholingvistica şi sociolingvistica, semiotica şi psihanaliza, teoria informației şi antropologia caută să arate prin toate mijloacele că totul se reduce la limbaj, că lumea în întregul ei e textuală, în ultimă instanță că singura definiție autentică a omului e concentrată în sintagma *homo significans*. Se vorbeşte, la fel, despre un *homo logocentricus* sau despre un *homo lingvisticus*. În niciun domeniu al culturii, inocența în fața limbajului nu mai este posibilă. Poeții înțeleseseră

de mult acest lucru. Acum ei descoperă faptul că din capcana limbajului nu se poate ieşi.

I NOVISSIMI. Criza fiind declarată, soluţiile propuse sunt de tip avangardist, cu toate că ele nu pot evita mişcarea într-un cerc vicios. Păstrând tot ceea ce se poate păstra din avangarda istorică, neoavangarda anilor '60-'70 ai secolului abia încheiat declară că singura raţiune a literaturii şi artei e cea experimentală. Două puternice mişcări marchează spaţiul european al perioadei: cea italiană, cunoscută sub numele de *I novissimi* („Grupul '63"), şi cea franceză, compusă din grupările de scriitori şi teoreticieni reunite în jurul revistelor *Tel Quel* şi *Change*.

Textele noilor scriitori italieni reprezintă o încercare de a da un răspuns pozitiv acestor constatări şi indicaţii teoretice ale lui Angelo Guglielmi, unul dintre ideologii grupului:

> Din momentul în care semnul lingvistic a intrat definitiv în criză se pune problema încercării de a-l recupera. Fireşte, recuperarea priveşte funcţia şi nu instrumentul. Instrumentul este uzat pentru totdeauna. Orice contact între cuvânt şi lucru a fost întrerupt. Limba ca reprezentare a realităţii este de acum un mecanism dereglat. Totuşi, scopul scrisului rămâne recunoaşterea realităţii. Dar cum va putea să se efectueze? Limba care a instituit până în prezent raporturi de reprezentare cu realitatea, situându-se faţă de aceasta într-o poziţie frontală, de oglindă în care ea se reflectă în mod direct, va trebui să-şi schimbe punctul de vedere. Să se mute adică în inima realităţii, tranformându-se din oglindă reflectoare într-un minuţios înregistrator al proceselor, chiar şi al celor mai iraţionale, ale formării realului; sau, continuând să rămână la exteriorul realităţii, să pună între ea şi aceasta un filtru prin care lucrurile amplificându-se în imagini suprareale sau alungindu-se în forme halucinante, să se dezvăluie[557].

---

[557] Angelo Guglielmi, *Avangardă şi experimentalism*, în Cornel Mihai Ionescu, *Generaţia lui Neptun (Grupul 63)*, E.P.L.U., Bucureşti, 1967, pp. 163-164.

Prin urmare, scriitorul experimental ar trebui să caute – întocmai poetului suprarealist de după Primul Război Mondial – acele strategii verbale prin care zidul monolitic al realității să poată fi sfărâmat, pentru a se ajunge astfel la adevărurile informale şi instantanee ale existenței. Trebuie însă să spunem că imperativul acesta nu conține în el nimic particular. Necesitatea schimbării punctului de vedere asupra raportului limbă – realitate e un comandament al literaturii moderne în întregul ei. Am văzut câteva dintre soluțiile propuse de exponenții poeziei tranzitive. Am văzut importanța pe care o prezintă eliberarea limbajului de excrescențele sale metaforice, retorice, tautologice în poezia de bătrânețe a lui Bacovia, în ce constă neutralitatea şi directitatea rostirii poetice a poeților obiectivişti şi a lui Charles Olson, cum sunt realizate deliteraturizarea percepției şi ordonarea eului în funcție de valorile sale individuale cotidiene la Robert Lowell şi Frank O'Hara.

Cum procedează însă noii avangardişti, ce e cu adevărat nou în poetica lor? Modul lor de a înțelege poezia e unul mult mai puțin empiric. Poetica lor e una mult mai puțin spontană. Ei sunt mai degrabă nişte tehnocrați ai literaturii decât nişte adevărați scriitori. Ei scriu o literatură „de laborator", teoretizată ca atare. Poeții „Generației lui Neptun" sunt, şi ei, preocupați de descoperirea unei stări de neutralitate a lumii care să facă posibilă reinstituirea ei prin poezie, dar e vorba aici de o neutralitate a lui de dinainte de orice interpretare posibilă. Condiția ideală a poetului e aceea a fizicianului care observă nivelurile cuantice ale materiei.

Constatând iraționalitatea limbii, aceşti poeți sunt nemulțumiți de faptul că ea nu poate spune nimic despre iraționalitatea realului. Limba nu mai este un bun instrument de observație. Şi-a pierdut capacitatea operațională, şi-a pierdut funcțiile. Iraționalitatea limbii constă în caracterul ei ideologizat, specializat, în proliferarea patologică a jargoanelor şi idiomurilor ştiințifice, ea rezidă în arbitrarietatea semnificațiilor interşanjabile şi în faptul că în lumea modernă cuvântul – care şi-a degradat iremediabil valențele sociale şi istorice – nu mai poate fi un vehicul al cunoaşterii.

E nevoie, în consecință, de o agresiune împotriva sistemelor de comunicare convențională, împotriva „limbii de stat”, prin dezagregarea structurilor stilistice autonome, prin ruperea granițelor dintre formele limbajului, prin pastişă, parodie, dislocare semantică, prin amalgamarea codurilor şi tipurilor existente de mesaj. Iluzia poeților italieni e aceea că limbajul poate să treacă dincolo de sine şi să-i restituie omului o realitate dezideologizată, imobilizată în puritatea ei originară. Ceea ce încearcă, de fapt, *I novissimi*, e să învingă rezistența osificată a limbii, folosindu-se de propriile ei arme.

Lumea modernă fiind o lume de tehnologii intercondiționate, supusă unui accentuat proces de fragmentare, poezia îşi propune să deconspire această situație alienantă printr-o situare în interior. Ea însăşi dobândeşte aspecte tehnologice şi caracter interdisciplinar, integrând în câmpul ei de existență elemente rezultate din colaborarea mai multor arte, din interferența celor mai incompatibile sectoare lingvistice ale existenței sociale, cu speranța că în felul acesta se poate ajunge la un nou realism, la o nouă raționalitate, conştientă de caracterul ei dispersiv, eteroclit şi deschis.

Omul modern, prizonier al civilizației industriale, are nevoie – cred experimentaliştii italieni – de o poezie care-şi deplasează sensurile de la o accepție emotivă la o accepție rațională, în care creația/construcția şi propriul ei comentariu formează o unică substanță discursivă. În încercarea de a face o astfel de poezie, trebuie însă să se țină seama de faptul că „nu e posibil să dizolvi obiectele în conştiință” şi că „obiectul este întotdeauna o construcție liberă, imprevizibilă”[558]. Angelo Maria Ripellino, de pildă, scrie astfel de texte:

Viața noastră este un şarpe de mare, distracția
unei vilegiaturi plictisitoare, un jurnalism de vară,
numai mitologia, legenda neagră ne aparține.

---

[558] Luciano Anceschi, *Prefață* la *Linea Lombarda*, Varese, Magenta, 1952. *Apud* Cornel Mihai Ionescu, *op. cit.*, p. 111.

E o călătorie necontenită către țărmurile din Finisterra,
o nevoie pretențioasă de singurătate,
Manechine de gheață într-o Irlandă frigidă,
ultimii distribuitori de cuvinte. Fiecare dorește
să devină un Wçrterclown, să stropească antisilabe.
Vă amintiți de regele și regina lui Moore?
Ovulele croitoriei „Schlemmer and Co”?
Să ne așezăm deci pe această bancă nesfârșită,
toropiți, să așteptăm. Ce oboseală, ce oboseală.
Să ridici brațul ca să-l întinzi altora,
să întinzi degetele îndărătnice, ca niște cili vibratili,
ce obositor e să muți din loc lucrurile, prea grele de la un timp,
ce obositor e să gândești, să scandezi cogito, în lovituri de jazz, să dai
o filosofie mediocrității noastre zilnice,
să impui o bucurie nupțială Deșertului,
să visezi mașinării tenebroase care conțin numai pulbere.
Să-ți injectezi hamletocilină, când totul e rezolvat de milenii.
Vicetimpul, bătrân cămătar, își rumegă digestia infernală,
ne cuprinde în sufletul său gastric, ne varsă
pe plaja murdărită de corbi negri.
(*Poezia*)[559]

Și totuși, dezintegrarea și relativizarea valorilor limbii, suspendarea sintaxei lineare prin apel la trucurile cvasisimultaneiste ale juxtapunerii, utilizarea sau mimarea în construirea textelor a tehnicilor de calculator sunt forme iluzorii de acces la realul în stadiul zero. Poezia de mai sus ne arată că strategia disjunctivă a descoperirii realității adevărate, cu procesualitatea și caracterul ei haotic, e o simplă strategie lingvistică.

Nu doar în acest text, ci și în cele semnate de Nanni Balestrini, Lamberto Pignotti, Amelia Roselli, Edoardo Sanguineti etc. iraționalitatea

---

[559] Text reprodus după Cornel Mihai Ionescu, *op. cit.*, p. 189 (traducere de Cornel Mihai Ionescu).

disfuncțională a limbii e contracarată printr-o retorică a decupajului, a montajului, a aglutinării şi deturnării de sensuri preexistente, practicată în afara unei reale implicări a subiectului uman în elaborarea mesajelor sale.

Dar ce înseamnă această implicare? Mai este ea posibilă într-o lume în care până şi natura pare supusă unor scheme politice abstracte (vezi versurile lui Lamberto Pignotti: „natura nu mai opune rezistență: / chiar şi copacii / au devenit scheme ideologice”), în care omul a devenit ireversibil o ființă alienată?

Atâta cât mai există, interioritatea deposedată de valori a individului modern se manifestă ca un simplu fascicul de pulsiuni viscerale ce-şi pot găsi expresia, ca la Angelo Guglielmi, într-o poezie de factură parasuprarealistă. Elio Pagliarani „încearcă o recuperare a umanului în relativismul concepțiilor moderne despre univers”[560], prin inserții tehnice şi sociologice structurate narativ sau dialogic. Nanni Balestrini nu mai crede în posibilitatea unui subiect organizator şi promovează asintaxismul, dislocarea semantică, aleatorismul, poezia electronică şi poezia concretă. În viziunea lui Pignotti, subiectivitatea e strivită de presiunea limbajelor exterioare.

Limba subiectului uman devine astfel un amalgam de detritusuri semantice şi în aceste condiții creația nu mai e cu putință, ea îşi pierde orice putere expresivă, formativă. Se ajunge astfel la afirmarea exclusivă a „dimensiunilor paradigmatice comunicative ale discursului”, la un fel de ştiință lingvistică şi teorie a informației care-şi găsesc domeniul lor aplicativ într-un câmp altădată rezervat creației.

PRACTICA TEXTUALĂ. În viziunea neoavangardei franceze, această activitate cvasiştiințifică, desfăşurată la rece, în laboratoarele limbajului, de fabricare a unor obiecte lingvistice care refuză să se mai înscrie în spațiul tradițional al literaturii, poartă numele de *practică semnificantă* sau de *practică textuală*. Ne reîntoarcem astfel la conceptul de text pe care l-am

---

[560] Cornel Mihai Ionescu, *op. cit.*, p. 114.

examinat într-un capitol anterior. Impunerea acestui concept în sensul lui activ, cuplat cu ideile de scriitură, productivitate, semnificanță, intertextualitate, descentrare, deconstrucție etc. se petrece într-un moment de stabilizare a inițiativelor experimentaliştilor italieni, într-un spațiu de lucru pe care aceştia din urmă îl conturaseră deja.

Ideea că în artă şi literatură procesul e mai important decât rezultatul său, contestarea operei ca realitate închisă, autonomă şi mutarea accentului pe dispozițiile creatoare ale artistului şi pe componenta tranzitivă a activității sale, exigența ca scriitorul să se situeze „în punctul în care lumea se înnoieşte” pentru a-i înregistra manifestările convulsive şi discontinue, credința într-o muncă intelectuală inovatoare, desfăşurată nu în spațiul stilului, ci în cel al culturii şi ideologiei, sunt deja nişte achiziții anterioare anilor ‘60, teoretizate ca atare în revistele *Officina* şi *Il Verri*, în care s-au afirmat o parte din membrii viitoarei grupări italiene (Francesco Leonetti, Lamberto Pignotti, Pier Paolo Pasolini).

Totuşi, în ciuda unor idei comune, gruparea italiană şi cea franceză par să fi acționat separat, prin juxtapunerea inițiativelor şi, de la un moment dat încolo, în paralel, fără influențe reciproce. Prin preocupările şi interesele ei intelectuale „enciclopedice” (literatură, muzică, film, teatru, artă şi critică de artă, filosofie, intermedia etc.), gruparea italiană e lipsită de unitate, dispersivă şi nu suficient de sistematică.

Radicalitatea teoretică şi practică a adepților lui Philippe Sollers şi Jean-Pierre Faye e programatică şi inflexibilă. Deşi la fel de deschisă spre cele mai diverse influențe şi interferențe culturale (lingvistica, psihanaliza, semiotica, economia politică, antropologia, poetica etc.), mişcarea franceză e mai coerentă, mai bine structurată, mai agresivă şi mai exclusivistă.

Agresivă şi exclusivistă e în primul rând definiția pe care francezii o dau noțiunii de text, o noțiune considerată atât de capitală, încât ea e socotită începutul unei noi ere în tehnicile de administrare a limbajului în câmpul existenței. Prin text, exprimarea şi reprezentarea – forme tradiționale ale literaturii – sunt substituite de două noi valori: *productivitatea* şi *scriitura*.

Dacă „Grupul 63” italian încă mai avea iluzia descoperirii unei realități virtuale, obiective, prin punerea în scenă a unei retorici a conglomeratului

verbal aleatoriu, pentru textualismul francez realitatea pură a devenit o imposibilitate. Tot ceea ce ar putea reprezenta exterioritatea limbajului e pus acum între paranteze. Realitatea reală e considerată un mit al conştiinţei omului modern, o utopie între altele. Realitatea e, de fapt, un construct verbal manipulat ideologic, adevărata natură a realităţii neputând fi atinsă vreodată, pentru că ea e înfăşurată în nesfârşite pelicule de limbaj, stratificate istoric şi sociocultural.

Or, tocmai aceste specializări ale limbajului trebuie să fie deconspirate, traversate, destrămate, puse în stare de coliziune. Înţeleasă ca o practică semnificantă (în varianta *Tel Quel*) sau ca o „mişcare a schimbării formelor" (în varianta *Change*), activitatea de textualizare şi retextualizare a lumii se desfăşoară exclusiv în interiorul limbajului, dincolo de orice referent, pentru că – potrivit unei afirmaţii a lui Marcelin Pleynet – „scriitura nu spune decât ceea ce ea arată pe pagină şi nu trimite la nimic altceva decât la ea însăşi"[561].

META-LOGOCENTRISM. Am văzut cu o altă ocazie că noţiunea de text pare să suspende pertinenţa unor termeni ca poezie şi proză. Lucrurile nu stau însă tocmai aşa, pentru că formele versificate sau prozastice promovate de unii telquelişti arată de la sine în ce tip de discurs ne situăm. Cum poate fi caracterizată, aşadar, poezia textuală?

În primul rând, prin renunţarea la conceptele estetice ale literaturii aşa cum o ştim. Formele expresivităţii stilistice, folosirea procedeelor artistice consacrate, subiectul creator, teleologia construcţiei, chiar dacă posibile în text, sunt elemente irelevante ale naturii lui. Poezia textuală e o realitate semantică pe care o putem identifica cu poezia, în sensul impus de tradiţia modernităţii, numai în funcţie de unele trăsături formale, cum ar fi: dispunerea neliniară în pagină, utilizarea blancurilor, mimarea structurii versului liber, absenţa punctuaţiei, apariţia întâmplătoare a rimei.

---

561 *Apud* Serge Brindeau, *La poésie contemporaine de langue française depuis 1945*, Éditions Saint-Germaine-des-Prés, Paris, 1973, p. 243.

Altfel vorbind, poezia şi-a pierdut specificul, substanța proprie, caracterul literar şi s-a transformat pur şi simplu într-o formă liberă şi activă care nu mai face distincția între genuri şi aboleşte limitele care despart literatura de celelalte modele lingvistice ale realului. Poezia textuală este o poezie a antireprezentării şi a deconstrucției. Ea nu mai e produsul unui subiect metafizic, dar ea nu mai e nici măcar expresia unui subiect ontologic. Sentimentele, judecățile, atitudinile, observațiile din care se constituie această poezie sunt mimate sau parodiate, ele devin fapte lingvistice care trimit la alte fapte lingvistice. Limbajul îşi devoră propria sa natură, dar în acelaşi timp el se şi dezvoltă hipertrofic, intrând în dialog cu alte idiomuri culturale preexistente, pe care le străbate (prin parafrază, citat, aluzie, rescriere etc.) şi le modifică[562].

Dincolo de limbajul poeziei textuale se află nu oamenii, lumea, senzațiile, ci alte limbaje – prin care acestea au căpătat deja un sens –, adică o practică semnificantă cu caracter istoric. Referința textului nu poate fi decât ori această practică, ori propria sa producere[563]. În plus de

---

562 Multe din trăsăturile poeziei textuale şi ale „practicii semnificante" în general, care – cum ştim – se doreşte o acțiune ce vizează chiar planul socio-politic al realului (radicalitatea marxistă a telquelismului nemaifiind astăzi pentru nimeni un secret) apar într-un text din 1967 al lui Roland Barthes – foarte puțin cunoscut – despre Edoardo Sanguineti. Prezentarea pe care Barthes i-o face poetului italian e cu atât mai interesantă, cu cât ea scoate în evidență – fără însă să le declare – punctele comune ale poeticilor celor două grupări, italiană şi franceză. Elocvent e următorul pasaj: „Ținând într-o singură mână (într-o singură scriitură) lumea de distrus, distrugerea acestei lumi şi distrugerea acestei distrugeri (pentru că ceea ce distruge e fără încetare complice cu ceea ce este distrus), Edoardo Sanguineti face din acest imposibil circuit chiar opera sa: pe de o parte, el respinge arta realistă, complezentă în descrierea constrângerii capitaliste în limba însăşi a ordinii burgheze, şi pe de altă parte, el eliberează, explorează cuvintele, imaginile, amestecă sensurile poetice şi genurile romaneşti, sub aparența unei clasice întreprinderi de avangardă; dar aici eliberarea nu este naiv pozitivă, ea implică întoarcerea, inversarea, într-un cuvânt, dialectica. Babelismul lingvistic şi imaginar compus de Sanguineti urmăresc să copieze într-o modalitate parodică haosul profund al lumii neo-capitaliste: dar în acelaşi timp, acest limbaj nu poate cădea în dezordine fără să elibereze o parte de necunoscut; de unde, de-a lungul unei critici baroce, o coborâre eliberatoare în creuzetul (să spunem: în Infernul?) sensurilor primitive, al imaginilor esențiale, al figurilor inconştiente, al conexiunilor alchimice, erotice, onirice. Sanguineti produce astfel o scriitură dublă (atinsă de duplicitate), care ironizează ordinea, dar şi dezordonează ironia, distruge retorica, dar şi exaltă figura..." (*Edoardo Sanguineti*, în *Oeuvres complètes*, tome II, Éditions du Seuil, Paris, 1994, p. 410).

563 Jacques Roubaud, de pildă, scrie astfel de texte:

---

acest poem acum ar trebui să-l poți citi au-
zi (acest ritm insidios pentru noi alexandrini
care şchioapătă urmați de un prea lung hemistih: scurt-lung
scurt-lung lung) percepe dacă nu în limba sa
cel puțin într-o traducere, dar el nu există
încă

poem-sunet pe care un alt poem sunet îl schimbă care-l
urmează şi urmându-l îl modifică legat de el prin a-
corduri de cuvinte imagini ceva producându-se
atunci când se urmează aceste poeme silabe
venirea unui anotimp o călătorie o pasiune
niciodată povestită sugerată făcută vizibilă prin juxta-
punerea succesiunea acestor poeme-sunete-imagini care
se străpung se schimbă se neagă
şi la fel

poeme de umbră de repaus de oprire în poemul
tuturor poemelor unde atenția scade poeme
silabe mute tramele unui desen şi altele de
lumină surpriză jucării culori ca un sunet
mai înalt mai violent anunțate pregătite de
celelalte mai puțin frumoase mai puțin luminoase sau pur şi sim-
plu mai puțin dense mai puțin dificile mai puțin surprinzătoare
şi la fel

cu poemele silabe secvențe gen de versuri
izolabile cu cezurile lor ritmul lor tonul lor
propriu versuri ecou versuri viziune versuri joc şi din aceste
versuri
ca nişte strofe la dimensiunile unei cărți
ale unui volum al cărții care este poemul celor două mii
de poeme şi al celor o sută de poeți ai cărții lui GO TOBA îm-
părat învingător învins
cel mai straniu poem niciodată compus

Sur le Shinkokinshu, în *„Change”/Première suite*, Union Génerale d’éditions, Paris, 1974, pp. 221-222 (traducere de Gheorghe Crăciun).

asta, cum am văzut deja din prezentarea viziunii despre text a lui Roland Barthes, începutul şi sfârşitul unui text sunt operaţii întotdeauna accidentale şi provizorii, sensul scriiturii fiind în permanenţă mobil şi deschis. Iată, ca exemplu, două fragmente din poemul *Dire II* semnat de Danielle Collobert:

a spune
nu ajunge la a nu spune
scăpat de cealaltă parte – de partea frazelor
aici – nimic – mai nimic
abandonul – nu – numai abandonat
uitat – absenţă de timp
traseu vertical datorat cuvintelor – datorat
izolării lor – datorat frigului – căderi
traseu vertical prin discontinuitate

pierdere de durată
imobilă
neputinţa întotdeauna
cuvintele – încă acolo – împrejur
vagul – incoerentul
ritmurilor – încă
o lentă muzică desfăşurată – lunga muzică
a vocilor – voci surde jur împrejur – în ascultare
prins în balansul
vidului
....
niciun obstacol – nicio schimbare
nicio rumoare internă
oboseală
singur cuvânt în muşchi – pe frunte – împrejurul
gleznelor – între coapse – oboseală
nici sens – nici senzaţie

bătaie lungă – pulsiuni în gât – în
urechi – pulsații în tăcere
abia mişca – mişcare lejeră în spațiu
– împrejur
bătăi abia perceptibile – pentru nimic
freamăte la nivelul pielii – pentru nimic
a nu simți nimic – a nu spune nimic – nimic
blândețe
a nu te opri încă
a cuprinde – cuprins de cuvinte
a strânge – mai tare
zguduituri – evacuare
alunecare în afară
din negru spre clar
erupție – obişnuită – însângerată
o apropiere pentru a fi
cuvânt-spasm
naştere – detaşare
bănuială – a ezita
viitorul cuvântului aruncat în claritate – lizibilul...[564]

După cum se poate vedea, în condițiile acestei „dialectici" fără sfârşit a provocării limbajului, materializată în fragmentele de față, problema individualității poetice, a acelui eu ireductibil care-şi găseşte în operă un spațiu de afirmare a conştiinței de sine, nu mai poate fi discutată decât în termeni lingvistici. Eul nu mai este o individualitate, ci o sumă de reacții şi stări activate sau dezactivate de prezența cuvintelor. Eul este o pluralitate de identități gata culturalizate, rezumate la denotația semantică.

Danielle Collobert scrie o poezie aseptică, asintactică, sincopată, aleatorie, în care subiectul uman a devenit el însuşi un obiect pe care

---

[564] Text reluat după *„Change"/Première suite*, ed. cit., pp. 275-277 (traducere de Gheorghe Crăciun).

cuvintele îl pot repera sau nu. În cazul altor promotori ai practicii semnificante, substanța subiectului se rezumă la un conflict al discursurilor despre om deja existente, se confundă cu un conglomerat de coduri, mesaje şi elemente citaționale aflate într-o continuă stare de relativitate. Indeterminabil ca entitate preexistentă scriiturii, eul este, în ceea ce are el mai autentic, produsul acestei scriituri.

Astfel încât se poate spune, împreună cu Jean-Louis Baudry, că poezia textuală este un tip de literatură în care „operele semnează nume”, şi nu invers. Subiectul uman devine în felul acesta nu doar un produs al limbajului, ci şi un fapt de limbaj.

La baza ideologiei profesate de adepții scriiturii textuale e situată, în mod paradoxal, o convingere de natură antilogocentrică. Însă orice convingere antilogocentrică e un exces al logocentrismului. Demitizarea sensului şi a cuvântului, invalidarea ideii de simbolizare şi reprezentare echivalează cu o eliberare a spațiului literaturii de cele mai redutabile şi consistente tabuuri ale sale.

Ce ni se propune, în schimb? Nu alte raporturi între om şi realitate, ci alte raporturi între om şi limbaj, considerarea realului însuşi ca un aspect al limbajului, ideea că orice semnificat primar este deja un semnificant secundar. Mistica sensului unitar şi omogen cedează locul unei mistici a nedeterminării acestui sens, a permanentei sale deschideri şi reformulări. Anti-logocentrismul nu este decât o formă de metalogocentrism.

POEZIA GRAMATICII. Pretenția adepților practicii semnificante de a ajunge la o transformare revoluționară a realității prin transformarea revoluționară a limbajului reprezintă o utopie uşor ridicolă. Ridicolul acestei pretenții e astăzi – când vechii promotori ai telquelismului şi-au schimbat convingerile şi identitatea – cu atât mai vizibil.

Şi experimentaliştii italieni şi cei francezi au avut însă meritul de a pune în stare de alarmă – prin căutările lor uneori destul de plictisitoare – conştiința lingvistică şi tehnică a autorului de literatură. Cerința dezideologizării limbajului, ideea scriiturii ca acțiune care modifică sensurile date, conceptul telquelist de text au condus la apariția, în

interiorul genurilor literare, a unor forme mai dinamice, mai libere şi mai autentice, întrucât mai conştiente de pericolul clişeizării lor retorice.

Metapoezia, poezia parodică şi ironică, poezia jocurilor de cuvinte (Grupul *Oulipo*, Christian Morgenstern, Nicanor Parra, Şerban Foarţă, Gheorghe Iova) nu pot fi discutate în afara conceptului de intertextualitate, în afara unui gust al ludicului şi al explorării lingvistice, dus până la totala abandonare a celui care scrie atât în spectacolul cuvintelor trezite din letargia sensurilor lor uzuale cât şi în spaţiul ca şi infinit al analogiilor culturale.

Se poate ajunge astfel şi la o „poezie a gramaticii”, a mecanismelor lingvistice producătoare de sens, cum se întâmplă cu germanul Helmut Heissenbüttel, autorul unei suite de volume numerotate şi intitulate invariabil *Textbuch*. Ce motivează existenţa unei astfel de poezii care pare să transforme în practică poetică achiziţiile teoretice ale gramaticii generative şi transformaţionale? Iată două dintre explicaţiile posibile:

> 1. Descompunerea imaginabilului extraliterar cu acoperire filosofică a ajuns acum la un punct în care literatura se vede silită să folosească mijloacele de organizare ale limbii înseşi, să elaboreze explorând posibilităţile imanente ale limbii şi să observe ce îi pot acestea oferi;
>
> 2. Atunci când reprezentarea extraliterară a condiţiei umane s-a fărâmiţat, s-a descompus în imagini caleidoscopice, literatura nu poate să furnizeze în mod nemijlocit imaginea în oglindă. Ea trebuie mai întâi să dezvolte [...] prin intermediul limbii această imagine[565].

Dar cum mai este, în aceste condiţii, poezia posibilă? Helmut Heissenbüttel explică: „Poezia începe acolo unde încetează conţinuturile. Poemul e un model molecular alcătuit din vocabule”[566].

---

565 Helmut Heissenbüttel, *Ordinea imanentă a formelor narative*, în *Secolul 20*, nr. 9, 1977, p. 125.

566 *Idem*, în *Transit*, Frankfurt, 1956. *Apud* G.R. Hocke, *op. cit.*, p. 97.

Nu suntem astfel departe de ideile lui Poe şi Valéry privind matematica formală a scrierii unui poem, doar că în acest stadiu parasemantic rezultatul final care este poemul include în sine şi complicatul proces al obținerii acestui rezultat.

Datele generale fiind în mare fixate, putem acum încerca şi o scurtă caracterizare *in abstracto* a modelului poetic pe care îl avem în vedere aici.

Poezia lingvistică accentuează, uneori până la paroxism, două dimensiuni poetice fundamentale: raportul textului cu totalitatea limbajului şi raportul textului cu propria sa natură. În privința primei coordonate, se poate spune că aspectele teoretice ale acestei poezii sunt cuprinse între procesul de anulare a mecanismelor gramaticale de bază şi acțiunea de explorare exclusivă a acestor mijloace. Cazul Tzara şi cazul Heissenbüttel. Cât despre mişcarea *lettristă*, ea reprezintă din punct de vedere lingvistic o aberație – altfel simpatică –, pentru că suspendarea lexicului înseamnă o suspendare a înseşi ideii de limbaj verbal.

Structura retorică predilectă de manifestare a acestei poezii este *textul*, pe care autorii de la revista *Tel Quel* îl concep, cum am văzut, ca pe un text al tuturor textelor deja existente, ca pe o critică şi deconstrucție a tuturor idiomurilor socio-culturale în vigoare. Se poate spune că, de regulă, textul nu urmăreşte să reprezinte nimic, că el nu caută să exprime ceva, pentru că reprezentarea şi exprimarea sunt nişte utopii metafizice ale literaturii, devenite necreditabile. Textul nu vrea să fie o formă literară între altele, el respinge atât retorica tradițională, cât şi retorica modernă a literaturii, evită temele şi subiectele date sau le parodiază şi pastişează până la completa lor pulverizare.

Cea mai îndreptățită referință a poeziei lingvistice este propria ei dramă a devenirii şi infinității sensului, adică *scriitura*. Raportul acestei poezii cu realitatea e fie suspendat de la sine, fie redus la punerea în corespondență şi conflict a unei scriituri active şi „transformatoare” cu clişeele gândirii şi ale comunicării sociale. Poezia lingvistică este o poezie de concepte, sintagme şi propoziții care trimit la alte concepte, sintagme şi propoziții, în spatele cărora, în locul unui presupus real, se află tot o realitate verbală dată.

La fel, nu se poate vorbi în cazul acestei poezii despre o individualitate creatoare. Eul este conceput fie ca o pluralitate de identități de natură semiotică (*Tel Quel*), fie ca o „ficțiune gramaticală” (Heissenbüttel). Ontologia e aici o altă dimensiune umană repudiată, suspectată de bovarism metafizic şi compromis idealist. În ce măsură această poezie e compatibilă cu o viziune despre existența umană reală întemeiată pe alte valori decât cele invocate de obicei e greu de spus.

ÎN LOC DE CONCLUZII. Poezia lingvistică e caracteristică mişcărilor de avangardă şi experimentale, ea nu are propriu-zis un destinatar real. Opoziția ei față de toate formele şi ideologiile estetice date radicalizează funcționarea relației autor-cititor până la suspendare. Deposedat de obişnuințele sale de lectură, de convenția literară însăşi, cititorul rămâne blocat în fața mesajelor poeziei lingvistice, întrebându-se în ce sens textul pe care îl are în față îl mai priveşte. Acest text i se prezintă ca farsă, joc, eroare, agresiune, dar nu ca operă. Destinatarul poeziei lingvistice nu este cititorul, ci literatura, poezia, limbajul însuşi. Singurul în măsură să stabilească un contact real cu poezia lingvistică e cititorul care scrie, adică scriitorul. Poezia lingvistică este o poezie prospectivă. În mod firesc, orizontul ei de aşteptare e unul care nu aparține prezentului receptării, ceea ce o face impermeabilă la gusturile şi exigențele cititorului obişnuit.

Dar poate că inaderența cititorului la acest tip de „literatură” care ajunge să se îndoiască inclusiv de îndreptățirea lingvistică a ființei sale de hârtie se explică şi altfel, prin incapacitatea ontologică – şi aici se deschide ocazia şi a unei abordări psihanalitice – a acestui cititor de a-i accepta sfidările şi „iresponsabilitățile”. Poezia lingvistică e poezia unor limite care pun sub semnul întrebării şi limbajul şi subiectul uman. E greu de spus la ce ne-ar putea folosi această constatare amară şi implacabilă a lui Michel Foucault:

> Faptul că literatura zilelor noastre este fascinată de ființa limbajului nu este nici semnul unui sfârşit şi nici dovada vreunei radicalizări: este un fenomen care îşi trage seva dintr-o foarte vastă configurație, în care

se desenează întreaga nervură a gândirii şi a cunoaşterii noastre. Dar dacă problema limbajelor formale atrage atenția asupra posibilității sau imposibilității de a structura conținuturile pozitive, o literatură preocupată exclusiv de limbaj scoate în evidență, în vivacitatea lor empirică, formele fundamentale ale finitudinii. Ceea ce se face auzit dinlăuntrul limbajului experimentat şi parcurs ca limbaj, în jocul posibilităților sale încordate la maximum, este faptul că omul este „finit" şi că, ajungând până la limita oricărei vorbiri posibile, nu în inima lui ajunge el, ci pe marginea a ceea ce îl mărgineşte: în acea regiune unde pândeşte moartea, unde gândirea se stinge şi unde promisiunea reîntoarcerii se îndepărtează la infinit[567].

3. Poezia reflexivă

PURITATEA NEPERISABILĂ. Nicăieri nu a fost exprimat mai bine orizontul de existență al poeziei reflexive decât într-un studiu al lui Paul Valéry, intitulat *Poezia pură*, din 1927. Poezia pură sau poezia ermetică reprezintă gradul maxim pe care l-a putut vreodată atinge lirica mesajului reflexiv. Am văzut din discuția de până acum că de la Novalis încoace, trecând prin căutările simboliste şi suprarealiste, eforturile multor poeți s-au concentrat pe voința desprinderii poeziei de realitatea imediată şi edificarea unui spațiu verbal autonom, pur în sensul antireferențialității şi al închiderii sale asupra propriei topografii semantice.

Prin creația lui Mallarmé, Trakl, Valéry, Saint John-Perse, Paul Éluard, Rafael Alberti, Guillén, Swinburne, Paul Celan, Stefan George, Pierre Emmanuel, Juan Ramón Jiménez, GarcĂa Lorca, Quasimodo, Ungaretti, Gottfried Benn, Wallace Stevens, René Char, Ion Barbu şi mulți alți poeți moderni acest spațiu există şi fascinează în continuare. Totuşi, nu putem să nu remarcăm încă o dată faptul că pentru mulți critici şi teoreticieni de astăzi acesta pare şi singurul spațiu în care poezia se afirmă plenar şi profund, apropiindu-se astfel de propria sa esență, şi că prin această reducție sunt lăsați în afara modelului liricii moderne o mulțime de alți

---

[567] Michel Foucault, *Cuvintele şi lucrurile*, Editura Univers, Bucureşti, 1996, p. 447.

poeți, nu mai puțin valoroşi decât cei amintiți înainte, dar care înțeleg cu totul altfel poezia.

Despre prejudecata critică a existenței unei esențe a poeziei am mai vorbit şi ar fi inutil să reluăm aici argumentele *pro* sau *contra*. Observația că punerea semnului egalității între poezie şi lirism, metaforă, magie sonoră, sugestie, ambiguitate, metafizică orfică etc. conduce la o restrângere intolerabilă a spațiului discursului poetic a fost făcută de nenumărate ori în cuprinsul acestei cărți.

Trebuie însă să recunoaştem că la această situație nu s-a ajuns nici prin fraudă estetică, nici prin demagogie teoretică, nici printr-o politică axiologică opresivă în raport cu alte valori. Pur şi simplu, prin propria sa putere de atracție, felul în care Poe, Baudelaire şi Mallarmé au gândit forma şi funcțiile poeziei în lumea modernă s-a impus ca un model ideal, cu o valoare absolută şi de o perenitate garantată. Considerarea poeziei reflexive drept singura formă autentică şi profundă de poezie îşi are deci rațiunile ei, şi limpezi, şi obscure, şi idealiste, şi întemeiate pe realitatea faptelor, aproape imposibil de surmontat.

Ca să putem explica şi înțelege aceste rațiuni, e nevoie să ne oprim în continuare asupra textului lui Valéry despre poezia pură.

Descoperim în acest foarte concentrat studiu teoretic o concepție despre spațiul şi limitele ideale ale poeziei atât de logică şi de bine argumentată, încât ea poate fi îmbrățişată, fără nicio rezervă, de toți adepții esenței lirice. Observația de la care porneşte Valéry e următoarea:

> Ori de câte ori vorbirea arata o *anumită abatere* față de expresia cea mai directă, adică *cea mai insensibilă* a gândirii, ori de câte ori aceste abateri fac să presimți, într-o oarecare măsură, o lume de raporturi deosebită de lumea pur practică, noi concepem mai mult sau mai puțin clar posibilitatea de a mări acest domeniu de excepție şi avem senzația că prindem fragmentul unei substanțe nobile şi vii care este, poate,

susceptibilă de dezvoltare şi de cultivare, şi care, dezvoltată şi utilizată, constituie poezia ca efect al artei[568].

Premisele acestor distincţii sunt limpezi: lumea practică este o lume apoetică. Această lume se întemeiază pe valorile expresiei directe şi ale „gândirii insensibile”, care nu e aptă de acte gratuite de contemplaţie. Poezia începe să existe odată cu posibilitatea sustragerii eului faţă de aceste determinări ale lumii contingente. Sustragerea se manifestă în limbaj, prin abaterea de la formele comune ale comunicării. Cu cât abaterea va fi mai mare, cu atât se pătrunde mai adânc în spaţiul de excepţie al poeziei, guvernat de legile artei şi manifestându-se printr-o substanţă (de viaţă?) şi autentică şi superioară.

Nu vreau să mai revin aici asupra ideii că poezia e o vorbire deviantă faţă de codul limbii obişnuite. I-am acordat atenţia cu diverse alte ocazii. Trebuie totuşi să observăm că problema abaterii comportă două aspecte diferite care, de cele mai multe ori, sunt tratate ca şi cum ar fi vorba doar de unul singur. Dincolo de îndepărtarea limbajului poeziei de la o normă de inteligibilitate imediată (normă care, după părerea lui Valéry, se recomandă prin caracterul său perisabil), e nevoie să avem în vedere şi o abatere a atenţiei poetului de la lumea empirică, socială şi temporală, şi concentrarea ei asupra unui spaţiu de raporturi neperisabile, cel artistic, în care se desfăşoară existenţa sa sensibilă şi mentală.

Atenţia poetului fascinat de puritatea rostirii nu mai este reţinută de conţinuturile lumii reale, ci de obiectele, situaţiile şi relaţiile pe care le produce, în cadrul acestei rostiri, funcţionarea limbajului său autonom. Ceea ce se obţine în felul acesta în planul artei este – după opinia lui Valéry – un simulacru al acelor raporturi speciale (la care se poate ajunge prin contemplaţie şi intuiţie) pe care omul le stabileşte, în stările sale de graţie, cu lucrurile şi fiinţele, în planul vieţii imediate.

---

[568] Paul Valéry, *Carnetul unui poet (Poezia pură. Note pentru o conferinţă)*, în *op. cit.*, p. 688.

Poezia este corespondentul neperisabil al stărilor şi emoţiilor poetice posibile uneori în viaţa practică şi mai întotdeauna în spaţiul visului. Aceste stări şi emoţii sunt caracterizate prin aceea că tind „să ne dea sentimentul unei iluzii sau iluzia unei lumi (a unei *lumi* în care evenimentele, imaginile, fiinţele, lucrurile, dacă se aseamănă cu cele care populează lumea obişnuită, sunt, pe de altă parte, într-o relaţie inexplicabilă, dar intimă, cu ansamblul sensibilităţii noastre)" [569] . Inexplicabilă, cum pare să fie, această relaţie se manifestă printr-un proces de „muzicalizare": obiectele şi fiinţele din viaţa reală, transformate în simulacrele lor (verbale) din spaţiul artei, „au devenit rezonante una prin cealaltă şi parcă acordate cu propria noastră sensibilitate"[570].

SENSIBILITATEA GUVERNATĂ DE LIMBAJ. Se poate imediat observa că explicaţia pe care o dă Valéry motivaţiilor şi implicaţiilor actului poetic nu este inedită. Avem aici de-a face cu o reluare a teoriei corespondenţelor baudelairiene (nici aceasta o teorie originală), a cărei validitate a fost mutată din planul ontologiei metafizice în cel al psihologiei artistice. Faptul e grăitor, pentru că el demonstrează, încă o dată, fără drept de apel, că poezia reflexivă e o poezie susţinută de o ideatică omogenă şi coerentă.

Această ideatică are la bază principiul unei rezonanţe vitale a naturii umane cu „misterul" lumii, principiu pe care îl regăsim şi în extazele mistice, în intuiţionismul filosofic, în teoria antică a poeziei ca manifestare orfică. Faptul că un contemporan al lui Paul Valéry, abatele Henri Brémond, a putut propune o teorie a poeziei analogă relaţiei mistice[571] e, pe undeva, în firea lucrurilor. Însă, până la urmă, toată problema e aceea

---

[569] *Ibidem*, p. 690.

[570] *Ibid*.

[571] Cf. H. Brémond, *La poésie pure*, Grasset, Paris, 1925 şi *Prière et poésie*, Grasset, Paris, 1926. Potrivit lui Brémond „Un poem are, oarecum, două sensuri: acela pe care-l exprimă în mod direct, imediat şi precis şi care este proză – sensul impur –, şi acela pe care-l respiră,... şi care singur este poezie – sensul pur. Acest al doilea sens nu este la drept vorbind un sens, dar el e plin de cele mai bogate semnificaţii; sens neformulat, neformulabil pe care-l înţeleg – ce spun – îl sesizează, îl pipăie, şi-l apropriază fie poetul însuşi, fie fericiţii care citesc în mod poetic". Concluzia vine de la sine: „Poezia pură este tăcere ca şi mistica". Citatele *apud* Nicolae Balotă, *Labirint*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1970, pp. 327-328.

a modului de exprimare a acestei rezonanțe vitale dintre om şi univers/divinitate. Puritatea relației intră aici în discuție, putem porni de la premisa că ea se poate oricând realiza indiferent de condiții, în toată autenticitatea ei. Dar cum poate fi comunicată această autenticitate care nu poate avea decât o întemeiere inefabilă, de natură revelatorie?

Numai prin compromis. Poezia e un fapt de limbaj şi puritatea intuițiilor şi actelor contemplative care-i constituie substanța nu poate fi cu adevărat pusă în termeni decât prin apel la un limbaj el însuşi purificat de toată zgura utilizărilor sale perisabile, contingente.

Mai mult decât atât, acest limbaj ar trebui să poată deveni o realitate mai degrabă muzicală decât gramaticală, pentru că poezia pură obligă – pentru a putea comunica ceea ce are de comunicat – la instituirea unei semantici fonetice sau a unei acustici semantice pe care nu le mai întâlnim în niciun alt limbaj. Este lucrul acesta cu putință? Sigur că nu, pentru că puritatea lirismului e doar o aspirație ideală a poeziei, fapt pe care Valéry însuşi îl recunoaşte:

> Dacă această problemă paradoxală s-ar putea rezolva în întregime, adică dacă poetul ar ajunge să construiască opere în care n-ar mai apărea nimic din ceea ce este proză, poeme în care continuitatea muzicală nu ar fi niciodată ruptă, în care relațiile semnificațiilor ar fi ele însele perpetuu asemănătoare raporturilor armonice, *în care transmutarea gândurilor unele într-altele ar părea mai importantă decât orice gândire*, în care jocul figurilor ar conține realitatea subiectului, – atunci am putea vorbi de *poezie pură* ca despre un lucru existent[572].

Desfăşurată în special la nivelul formelor de manifestare şi organizare a limbajului poetic, discuția lui Valéry poate părea unilateralizatoare. Aprecierile sale asupra atitudinii poetice față de elementele vieții ne lasă, totuşi, să înțelegem că poezia, ca şi adevărata stare (mistică) de

---

[572] Paul Valéry, *op. cit.*, pp. 693-694.

comuniune cu lumea, au rostul de a figura un fel de cunoaştere armonică, prin revelație, atât a individualității poetice, cât şi a exteriorității sale.

Poezia pură este o poezie *absolută* „şi ar trebui să înțelegem aceasta în sensul unei căutări a efectelor rezultate din relațiile cuvintelor sau mai degrabă din relațiile rezonanțelor cuvintelor între ele, ceea ce sugerează, în fond, *o explorare a întregului domeniu al sensibilității care este guvernat de limbaj*"[573].

Ideea că explorarea sensibilității şi a limbajului sunt, în ciuda diferenței lor de natură, demersuri consubstanțiale, ce nu pot fi realizate decât în cadrul unei unice acțiuni de cunoaştere, este extrem de prețioasă. Ea ne ajută să înțelegem şi mai bine de ce poezia reflexivă este un spațiu al unei duble oglindiri: a individualității în propria sa subiectivitate şi a limbajului în sinele său poetic.

În ce priveşte tipul de individualitate propriu acestei poezii, avem la dispoziție un fragment al lui Valéry în care descoperim o definiție care nu nu mai are nevoie de niciun comentariu. În punctul de plecare al operei poetice se află un eu pur care sublimează totul, inclusiv biografia celui care scrie:

> Nu m-am referit niciodată – arată poetul – decât la *Eul* meu *Pur*, prin care înțeleg absolutul conştiinței: operația unică şi uniformă de a se elibera în mod automat de tot, şi în acest tot figurează chiar persoana noastră, cu istoria, particularitățile, puterile ei diverse şi complezențele proprii. Compar bucuros acest *Moi Pur* cu acel prețios *zéro de l'écriture* al matematicii...[574].

Eul poetic pur, individualitatea subiectivă ireductibilă devine astfel o oglindă a conştiinței în care este proiectată realitatea limbajului. Problema poeziei reflexive îmbracă simultan două aspecte: ea nu poate deveni

---

[573] *Ibid.*, p. 689.

[574] Paul Valéry, citat de Eugen Simion în *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981, p. 61.

ontologică decât în măsura în care a fost pusă în termeni lingvistici şi nu poate fi rezolvată lingvistic fără apel la armătura ei ontologică. Poemul modern este un obiect în sine, aşa cum susţin Mallarmé, Gottfried Benn, Ungaretti şi Valéry însuşi, pentru că şi ceea ce-l face posibil – revelaţia epifanică a raporturilor speciale, sustrase temporalităţii, dintre subiectul uman şi lume – reprezintă tot o stare în sine, închisă în propria ei metafizică.

SISTEMATIZARE. Datele culese din citatele anterioare şi din consideraţiile ce le-au însoţit pot fi acum sistematizate. Căci dacă îi vom da dreptate lui Paul Valéry, spunând că poezia pură este, la urma urmelor, ceva imposibil în realitate, va trebui, totuşi, să admitem că poezia reflexivă este cea mai îndreptăţită formă de aspiraţie a lirismului spre descoperirea substanţei sale absolute.

Care sunt nivelurile, mijloacele, modalităţile prin care se afirmă această aspiraţie?

Poezia reflexivă înseamnă o îndepărtare a limbajului poetic de norma comunicării uzuale dusă până în punctul în care însăşi garanţia lingvistică a acestei îndepărtări devine obiect de meditaţie. Plecând de la cuvinte în înfăţişarea lor obişnuită, ajungând la formele pure (metaforice, geometrice, metafizice etc.) ale rostirii, poezia reflexivă întâlneşte implacabil, în drumul ei, tăcerea, neantul, indicibilul, limite pe care nu se mulţumeşte doar să le identifice, ci pe care se simte de multe ori obligată şi să le facă palpabile, integrându-le în chiar substanţa sa.

Poezia reflexivă marchează şi un refuz îndârjit al tuturor aspectelor vieţii practice. Ea dispreţuieşte realismul, socialitatea, colocvialitatea, biografia, materia lucrurilor, sentimentele şi senzaţiile în manifestarea lor empirică, circumstanţială. Fiind o poezie anti-realistă, poezia reflexivă e şi o poezie impersonală, ostilă, arogantă, învăluită în răceala şi misterul propriei sale unicităţi.

În sensul acesta, se poate într-adevăr spune că această poezie nu e făcută pentru a comunica, pentru că ea nu e făcută pentru a se deschide în vreun fel spre exterior. Raţiunea existenţei sale se află depozitată în

etanşietatea propriului ei limbaj, natura ei ermetică fiind adevărata ei natură fiziologică. Despre o fiziologie propriu-zisă a acestei poezii nu se poate însă vorbi. Vasele ei de sânge nu se văd, anatomia sa organică e ascunsă, pentru că tensiunile ei esenţiale rezultă din operaţiile de eviscerare şi dematerializare a datelor primare ale „inspiraţiei”, inclusiv prin purificarea acustică a cuvintelor din care trebuie să dispară toate zgomotele realului. Poezia reflexivă e obsedată de muzică. Ea devine un spaţiu în care cuvintele îşi pierd conturul, intrând în rezonanţe reciproce, în care sensurile manifestă tendinţa de a se topi într-o unică realitate semantică obscură, armonică sau dizarmonică.

Această realitate semantică e una a stărilor interioare, a unei subiectivităţi fascinate de propria ei unicitate, pentru care formele metaforice ale limbajului nu sunt niciodată satisfăcătoare, pentru că ele nu pot deveni suficient de subiective. Iată de ce mesajele poeziei reflexive sunt întotdeauna dificile, încifrate, absconse şi de ce ea pare destinată exclusiv unui cititor dacă nu educat, cel puţin capabil de acte de contemplaţie metafizică, prin abstragerea din contingent şi din raţionalitatea limbajului imediat.

Am încercat să ating în acest scurt rezumat toate cele cinci dimensiuni fundamentale ale poeziei. Să facem în continuare efortul de a le privi cu şi mai multă atenţie, valorificând, în măsura posibilului, şi unele observaţii de detaliu acumulate în capitolele anterioare.

Poezia reflexivă este o formă lirică închisă. Această închidere nu poate fi gândită şi analizată în afara ideii de subiectivitate. Ne aflăm în spaţiul unei individualităţi narcisiste şi egocentrice care încearcă să ajungă la propria identitate prin coborârea spre straturile tot mai adânci ale interiorităţii, ceea ce înseamnă şi o distanţare din ce în ce mai pronunţată a limbajului poeziei de formele transparente ale limbajului public.

Într-un capitol anterior am arătat că există mai multe straturi ale sinelui şi că procesul de constituire a subiectivităţii ca dimensiune specifică omului lumii moderne echivalează cu operaţia progresivă de descoperire şi configurare a acestor straturi. Am vorbit despre o subiectivitate transcendentală, mistică, metafizică, simbolică, infrapsihică,

transrațională. Distincțiile mele nu au avut pretenția unei sistematizări definitive sau a epuizării formelor posibile. Cu siguranță că putem vorbi şi despre alte niveluri ale subiectivității.

Să consemnăm însă şi următorul paradox al poeziei reflexive: organizarea interioară a eului e, în cazul ei, simultan, şi o formă de organizare exterioară a lumii. Existența implică cunoaşterea. În poezie ontologia şi gnoseologia sunt aspecte care nu pot fi gândite separat decât teoretic, în operațiile de interpretare pe text. Mai ales în cazul poeziei reflexive e nevoie să scoatem în evidență nonpertinența dualismului eu – lume. În acest spațiu, căutarea de sine a eului se confundă, în cele din urmă, cu aspirația lui de a se contopi cu o instanță exterioară (Dumnezeu, Natura, *Logos*-ul, inconştientul colectiv etc.), anistorică şi atemporală. Căutarea de sine echivalează, prin urmare, cu dorința descoperirii unei esențe ascunse a existenței, cu funcție de factor motivant al întregului demers poetic.

Un alt aspect încă insuficient de bine clarificat e acela al impersonalității eului care se afirmă în spațiul poeziei reflexive. Acest eu devine impersonal nu pentru că el ar urmări să-şi pună sub semnul întrebării ireductibilitatea, ci pentru că el încearcă să se desprindă de condiționările empirice ale biograficului şi contingentului. Eul acesta e impersonal, în măsura în care el a devenit artistic, în sensul distincției lui Proust. E impersonal pentru că e esențial. E obiectiv în sensul realismului filosofic care postulează, dincolo de ceea ce putem vedea şi simți, o lume de esențe transempirice, la care nu se poate ajunge decât prin descoperirea unui limbaj originar, al perfectei corespondențe semn – obiect.

Dar obiectivitatea aceasta a eului poetic e, pe de altă parte, tot ce poate fi mai străin cititorului – un *outsider* prin definiție al textului. În mod normal, această obiectivitate e o obiectivitate secretă, care nu poate fi atinsă oricum, pe care nu o poate atinge oricine, la care nu se poate ajunge decât printr-un demers interior deosebit de exigent. În ce-l priveşte pe creatorul de poezie, el nu cunoaşte de la bun început locul şi forma acestei obiectivități esențiale şi de aceea discursul lui devine un mijloc de a o căuta şi descoperi.

Putem acum discuta şi problema imaginației, a fanteziei creatoare (în sensul lui Coleridge) sau dictatoriale (în sensul lui Hugo Friedrich). Lirica reflexivă e circumscrisă unei ontologii ideale, utopică şi proiectivă începând chiar cu datele ei fundamentale. Imaginația şi fantezia sunt soluții textuale, care nu modifică realul, ci atitudinea subiectului față de real.

Autoiluzionarea e deliberată şi aici ar trebui să observăm încă o dată că singură poezia lui Rimbaud din *Iluminări* e o poezie a unei ontologii reale, pentru că, înainte de a se manifesta lingvistic, ea se manifestă psihic şi corporal, fiind expresia textuală a halucinației, şi nu a imaginației. Suprarealismul e deja un compromis între limbaj şi subconştient, pentru că el interpretează subconştientul după modelul limbajului.

Cât despre ideea lui Gottfried Benn că poezia modernă e „încercarea artei de a se trăi pe sine" ca pe un nou conținut, promovând, într-o lume lipsită de transcendență, „transcendența plăcerii creatoare", aceasta e recunoaşterea finală a unui eşec. Idealismul imaginației nu duce nicăieri, imaginația nu poate produce decât artă, poezie, o lume de cuvinte. A fost nevoie de mai bine de o sută de ani de căutare disperată a unei soluții existențiale, pentru a se înțelege în cele din urmă că premisa romantică a unei lumi *reale* la care se poate ajunge prin imaginație şi fantezie e o premisă falsă, pur artistică.

POEZIA ŞI GNOZA. Să vedem mai îndeaproape ce înseamnă aici „pur artistic". Am ajuns într-un punct în care nu mai putem evita apropierea poeziei de gnoză, cabală şi alchimie.

Gnoza e o formă de cunoaştere care încearcă să se sustragă atât pozitivismului rațional al ştiințelor, cât şi dogmelor religioase ale credinței, pornind, totuşi, de la o premisă mistică, anume aceea că lumea e forma încifrată a lui Dumnezeu şi că aceeaşi încifrare caracterizează şi limbajul uman, în el aflându-se ascuns logosul primordial. Drumul cunoaşterii ar fi acela de la descifrarea limbajului la descifrarea lumii. Or, privite din exterior, de pe poziția cititorului, toate aceste eforturi de căutare a limbajului divin în substanța încifrată a limbajului comun – eforturi

vizibile în scrierile lui John Dee, Jakob Bçhme, Athanasius Kircher, Raymundus Lullus şi alţii[575] –, se constituie într-un metalimbaj ermetic, opac, reprezentând el însuşi o formă încifrată.

Poezia reflexivă se află, şi ea, exact în această situaţie. Mijloacele ei lingvistice sunt şi mijloacele gnozei. Metafora şi simbolul nu aparţin doar poeziei, ci oricărei forme de cunoaştere. Poate că singura deosebire de esenţă dintre gnoză şi poezie e aceea că în timp ce prima aspiră să fie o adevărată ştiinţă care trece dincolo de subiect, cea de-a doua vrea să rămână o pură ştiinţă a subiectului, devenind, în acelaşi timp, şi o ştiinţă a limbajului subiectiv.

Acest limbaj înseamnă în mod deliberat metaforă, simbol, viziune, hiperbolă, ambiguitate, plurisemantism, pentru că potenţele gnostice ale limbajului se află ascunse prin definiţie în conotaţiile sale şi nu în aspectele sale denotative care, teoretic cel puţin, reprezintă valorile tuturor. Dar acest limbaj mai înseamnă şi muzică, incantaţie, magie sonoră, vrajă semantică, pentru că el nu este un limbaj raţional. Nu raţiunea e aceea care asigură mijloacele de acces la esenţe.

Aici apare încă o deosebire importantă a poeziei faţă de gnoză, pentru că gnoza, chiar dacă bazată pe revelaţie, se doreşte o întreprindere sistematică, riguroasă, coerentă. În cazul poeziei, putem vorbi cel mult despre o coerenţă a subiectului care se caută şi se descoperă, într-o sistematică a imprevizibilului şi într-un plan de valori simbolice de extracţie personală.

Dar poezia e supusă unui dublu scop: ontologic şi artistic. Motivarea actului de întemeiere a subiectului se leagă inextricabil de motivarea limbajului prin care acest subiect se face cunoscut. Şi dacă la început (în romantism, simbolism şi ermetismul mallarméean) limbajul e motivat în sens gnostic, cu timpul motivarea devine o simplă problemă artistică.

---

[575] Vezi pentru amănuntele relaţiei dintre poezie, gnoză şi alchimie prima parte a studiului lui G.R. Hocke, *Manierismul în literatură*, intitulată *Litera magică*, pp. 20-99.

Felul în care înţelege poezia Valéry nu are legătură cu gnoza, ci cu estetica. Dacă starea primordială a limbajului şi puterea orfică a cuvintelor nu mai pot fi redobândite, cel puţin poezia poate oferi iluzia acestei regăsiri.

Dacă poezia nu-l poate conduce pe cititor la revelaţie, cel puţin ea îi poate oferi acestuia iluzia unui spaţiu al revelaţiei posibile. Iată în ce constă aspectul sărbătoresc al limbajului poeziei: în caracterul său iluzoriu (lipsit de realitate, dar creator de iluzie), teatralizat, spectacular.

DISTANŢAREA ŞI ÎNCHIDEREA. Mobilizarea procedeelor fonetice, morfologice, sintactice şi semantice – cele existente şi cele inventate – şi relaţionarea lor în cadrul aceluiaşi text transformă limbajul poetic într-un spectacol prezentat ca atare. Acest spectacol presupune o anume regie, un joc al elementelor aduse în scenă, conştiinţa faptului că el este cu adevărat un spectacol având-şi explicaţia în sine. Limbajul poeziei ajunge astfel la autocontemplaţie. Mecanismele sale, distincte de mecanismele vorbirii uzuale, l-au transformat într-un fel de maşinărie semantică autonomă, autosuficientă.

Dacă ontologia pură nu este cu putinţă, atunci este cu putinţă frumuseţea pură. Ne reîntoarcem astfel la textul lui Valéry. Subiectul pe care îl are în vedere poetul francez este subiectul guvernat de limbajul poeziei. Arta pentru artă e un principiu pe care poezia reflexivă şi l-a însuşit şi-l respectă. Ea este un simulacru abstract al realităţii şi, prin urmare, o realitate în sine, având-şi propria ei frumuseţe de obiect unic. Consideraţiile lui Valéry din articolul examinat mai înainte pot fi acum completate cu aceste distincţii, care le nuanţează:

> Ceea ce este făcut din *elemente frumoase* şi numai din astfel de elemente, aceasta este poezia.
>
> Dar ce sunt aceste elemente? Sunt elementele din limbaj care *din ele însele se regenerează şi sunt reexcitate* de propriul lor efect. Astfel, sensul cuvintelor care le compun nu anulează figura acestor cuvinte – Iată, între paranteze, de ce obscuritatea şi poezia au astfel de raporturi.

Ce este obscur? Dacă nu discursul care creează dificultăți pentru a dispărea în fața semnificației sale.

Un vers frumos se respune el însuşi şi rămâne parcă îmbinat cu sensul, pe jumătate preferabil acestuia – fără încetare origine a lui.

Aceste elemente frumoase sunt, din punct de vedere energetic, ca şi complete (instabile) prin intermediul unui sistem uman...

Să uimeşti, să provoci, să sporeşti – să te regenerezi – să închizi dorința pe care ai deschis-o şi să redeschizi această dorință...[576].

Putem acum vedea că două sunt mişcările fundamentale care premeditează existența poeziei reflexive: distanțarea şi închiderea. În cadrul acestor mişcări apare implacabil şi problema cititorului. Îndepărtarea poeziei față de limba comună poate deveni atât de pronunțată, încât ea să ajungă deținătoarea nu doar a unui vocabular aflat dincolo de dicționare, într-un spațiu al conotației ireductibile, ci şi a unei gramatici secrete, ermetice. Se ajunge astfel la situația în care codul poetic nu mai poate fi abordat grație unor deprinderi prealabile de lectură, bazate pe funcționarea codului lingvistic general. Cititorul e complet dezarmat. El are nevoie de două chei de lectură: una gramaticală, care să-i dea sentimentul că descifrează corect textul pe care îl are în față, şi alta ontologică, prin care să poată intra în rezonanță cu mesajul transmis.

Cum pot fi dobândite aceste chei? Prin familiarizarea cu scopurile şi formele acestei poezii, prin educație şi cultură poetică, dar, mai ales, prin practica unei lecturi de abandonare în voia textului, accentuând emoția în dauna înțelegerii. Toate aceste elemente nu sunt însă suficiente. Buna funcționare a poeziei reflexive pretinde instituirea între text şi cititor a unui filtru de protecție: comentariul hermeneutic. Mai mult decât în celelalte cazuri, poezia reflexivă îşi dublează existența printr-o explicație. Această manifestare a sensului în dublu plan (poetic şi critic) e normală. Fiind o poezie literală dezvoltată în regimul conotației, poezia reflexivă nu

[576] Paul Valéry, *Poezie*, în *op. cit.*, p. 814.

poate spune decât ceea ce spune. Ea nu poate fi tradusă într-un alt limbaj, dar ea poate fi recreată, retrăită. Şi atunci rolul textelor explicative şi hermeneutice e acela de a reconstitui treptele succesive ale experienţei poetice originare.

Închisă prin toate mijloacele asupra propriei sale naturi, poezia reflexivă devine spaţiul de afirmare a unor mesaje în permanenţă deschise. Ea îşi bazează existenţa pe sensuri deliberat incontrolabile, pe efectele iraţionale ale substanţei sale sonore. Ea este – cum spunea cu o altă ocazie Valéry – „o ezitare prelungită între sunet şi sens”[577].

Această afirmaţie trebuie înţeleasă şi astfel: poezia reflexivă e fascinată atât de rigorile acustice ale versificaţiei, cât şi de libertăţile expresive ale textului de tip *discursus*. Îndoită fascinaţie care explică frecventa manifestare în spaţiul acestei poezii a unei tensiuni irezolvabile: aceea dintre armonia formei şi disonanţa conţinutului. Structura liricii moderne – considerând că poezia reflexivă corespunde, cu mici excepţii, modelului propus de Hugo Friedrich în cartea sa – e contradictorie şi paradoxală. Ea caută totalitatea în cadrul unei poetici a fragmentării, speră să ajungă la adevărata natură a limbajului prin intermediul unor tehnici retorice perfect controlate, vrea să exprime prezentul unei stări, al unui sentiment sau al unei intuiţii în tipare sustrase prezentului, reprezintă o formă de artă care ar dori să fie o formă de existenţă.

4. Poezia tranzitivă

CÂTĂ DREPTATE ARE ELIOT?

> Orice revoluţie în domeniul poeziei poate fi, şi uneori poate anunţa, o revenire la limba vorbită. Aceasta e revoluţia pe care a propovăduit-o Wordsworth în prefaţa lui şi avea dreptate: dar aceeaşi revoluţie a fost realizată, cu un secol înainte, de către Oldham, Waller, Denham şi Dryden; şi aceeaşi revoluţie a urmat cu un secol mai târziu. Cei care vin după revoluţie dezvoltă noul idiom într-o direcţie sau alta; îi dau lustru

[577] *Ibidem*, p. 801.

> sau îl perfecționează; între timp limba vorbită continuă să se schimbe şi limbajul poetic se demodează. [...] Nicio poezie nu are, desigur, un limbaj identic cu acela pe care poetul îl vorbeşte şi îl aude, dar trebuie să fie într-o astfel de legătură cu limba vorbită a timpului, încât cel care o ascultă sau o citeşte să poată spune: „aşa ar trebui să vorbesc dacă aş şti să vorbesc poetic".[578]

Făcând parte dintr-un eseu al lui T.S. Eliot din 1942, intitulat *Muzica poeziei*, aceste constatări – adevărate doar pe jumătate, cum voi încerca să dovedesc mai departe – se pot constitui într-o bună ocazie pentru recapitularea sintetică a trăsăturilor poeziei tranzitive, aşa cum au fost ele evidențiate până acum. Să observăm mai întâi că părerile lui Eliot contrazic concepția despre regimul de existență al limbajului poetic pe care o susține Valéry în studiul examinat anterior. Putem spune, fără nicio ezitare, că toate formele istorice de poezie manifestă la un moment dat dorința de a se apropia de limba vorbită?

Am arătat în câteva rânduri că poezia modernă e obsedată şi de o transformare radicală a codului lingvistic general, urmărind să dobândească pentru discursul poetic o altă gramatică, un alt tip de spunere decât cele îndeobşte utilizate. Faptul acesta se petrece printr-o distanțare programatică de comunicarea uzuală. Am văzut că tot ceea ce spune Valéry despre poezia pură nu are nicio legătură cu această comunicare, ceea ce nu face ideile sale mai puțin revoluționare.

Vorbind în eseul său despre revoluția poetică a limbajului, T.S. Eliot ar trebui să susțină punctul de vedere al unui poet modern în cunoştință de cauză, care ştie adică şi cum gândea Mallarmé poezia şi ce au urmărit prin manifestele şi textele lor poetice futuriştii, dadaiştii şi suprarealiştii. Se pare că în niciun caz ei nu au urmărit o reapropiere a poeziei de limba vorbită. Sigur că Eliot cunoştea bine şi principiile imagismului şi gândirea teoretică a lui Pound – debitoare ideii că poezia nu se poate naşte decât din

---

[578] T.S. Eliot, *Muzica poeziei*, în *Eseuri*, Editura Univers, Bucureşti, 1974, p. 37.

humusul viu al limbii –, la care parțial a şi aderat, dar observațiile lui reproduse mai sus nu au deloc un aer *pro domo sua*. Ele nu se constituie într-un argument pentru propria sa poezie, ci par afirmate cu toată obiectivitatea.

Unde greşeşte atunci T.S. Eliot? În ce măsură are el dreptate?

E posibil ca afirmațiile sale să se dovedească valabile raportate doar la spațiul poetic englez şi american, aparținând unei culturi prin definiție mai pragmatică, mai empirică, mai puțin sofisticată metafizic. Pe de altă parte, trebuie să observăm că apropierea poeziei de limba vorbită nu este decât rareori o revoluție, dar întotdeauna o mişcare firească. Există un spirit al limbii, un standard semantico-sintactic determinat istoric, specific oricărei colectivități umane, de care poezia nu poate face abstracție, oricât de pure ar fi idealurile ei.

Chiar dacă animată de voința unei nete separări de vorbirea comună, pentru a nu rămâne din punct de vedere lingvistic anacronică, poezia e obligată să se supună acestui standard. Iată ce spune Mikel Dufrenne:

> Nici cuvântul, nici gândirea nu se află vreodată în stăpânirea totală a limbajului; şi chiar dacă limba nu evoluează decât în măsura în care e vorbită, ea păstrează în fiecare moment din evoluția sa o autonomie suverană pe care orice vorbitor o recunoaşte implicit. Iată de ce limba reprezintă un destin şi pentru poezie: orice libertăți şi-ar permite poetul, el e mereu în plinul limbajului şi vom vedea că strădania sa vizează mai curând să restaureze demnitatea inițială a limbajului, lăsându-i inițiativa, decât să-l țină în stare de supunere ca pe o unealtă[579].

Poate că acesta e adevărul pe care îl are în vedere şi Eliot în observațiile sale, deşi fragmentul citat mai sus pare să spună mai mult decât atât. Pentru că poetul englez nu vede în apropierea de limba vorbită un necesar proces de depoetizare a vocabularului poeziei în vederea recuperării unor

---

[579] Mikel Dufrenne, *Poeticul*, Editura Univers, Bucureşti, 1971, p. 32.

funcții ale sale pe care orice retorică ajunge să le oculteze, ci doar o modalitate de păstrare, într-un limbaj mai proaspăt, a trăsăturilor sale specifice.

Aceasta înseamnă, totuşi, că revoluția propovăduită de Wordsworth nu a fost realizată cu un secol înainte şi de Dryden. Pe Wordsworth nu l-a interesat doar modificarea limbajului, atins de artificialitate şi manierism, al poeziei vremii sale. Prefața sa aduce o fundamentală răsturnare de concepție asupra poeziei şi acelaşi lucru e valabil şi pentru prefața lui Whitman la volumul *Fire de iarbă*. Cele două texte programatice pun în discuție şi problema reprezentării realității, şi condiția subiectului poetic şi relația poeziei cu cititorul. E vorba aici de o nouă viziune asupra scopurilor poeziei, nu de o simplă înlocuire a unui instrumentar poetic sau altul.

În ce priveşte viziunea lui Eliot despre propria sa poezie, aceasta e departe de ideea tranzitivității actului poetic. Eliot este, într-adevăr, adeptul unei poezii conduse pe făgaşul unei gramatici normale, în directă legătură cu limba vie a comunicării zilnice, însă mai departe totul e gândit în regimul psihic şi semantic al „corelativului obiectiv”, care obscurizează limbajul, în loc să-l facă mai transparent.

În sfârşit, trebuie să recunoaştem că poezia lui Wordsworth se află mult sub nivelul intuițiilor sale teoretice şi că faptul acesta îl face insuficient de convingător, apropiindu-l de ceilalți poeți ai discursului direct care i-au premers. Să remarcăm şi că intuițiile sale din celebra prefață sunt exprimate în forme prea generale, după o logică şi într-o sintaxă destul de capricioase şi lipsite, pe alocuri, de necesarele nuanțări, ceea ce, în timp, le-a micşorat puterea de penetrație.

În ce-l priveşte pe Whitman, situația e şi mai grăitoare, pentru că aserțiunile sale teoretice îmbracă nu odată forme poetice şi ele se topesc în pasta unui discurs de factura poemului în proză, fapt care le face cu atât mai irelevante. În acest punct suntem obligați să recunoaştem că propozițiile lui Novalis şi Poe, Baudelaire, Rimbaud şi Mallarmé au avut o forță de impact mult mai mare în spațiul teoretic al poeziei reflexive, şi asta începând chiar de la felul în care ele au fost formulate.

Un alt adevăr mai e şi acela că fizionomia poeziei tranzitive devine pregnantă abia astăzi, în contextul evidentei epuizări a substanței şi formelor modelului poetic descris în subcapitolul anterior. Dată fiind această situație, prefața lui Wordsworth rămâne un text fundamental pe care teoria actuală a poeziei e obligată să-l redescopere şi să-l regândească. Textele lui Whitman pretind şi ele o nouă lectură, şi asta chiar în contextul teoriilor postmoderne despre poezie. Dacă e adevărat că postmodernismul înseamnă, într-un sector al lui, şi miza pe valorile individualității obiective, pe autobiografie şi experiența directă, pe simplificarea formelor şi renunțarea la retorică, atunci poezia tranzitivă nu poate fi eliminată din discuțiile despre poezia momentului actual.

MENTALITATEA TRANZITIVĂ. Istoria poeziei tranzitive coboară – s-a văzut asta – până la începuturile secolului trecut. E vorba de o istorie ocultată de romantism, simbolism şi suprarealism – forme diferite, evolutive ale unei mentalități poetice pe care am numit-o aici reflexivă. Această mentalitate s-a afirmat cu atâta spectaculozitate şi amploare, încât trăsăturile sale au ajuns sinonime cu însăşi ideea de poezie, întreținând şi mitul unei esențe a poeziei.

Am arătat în partea liminară a acestei cercetări că acest mit presupune – aşa cum se întâmplă cu orice mit – ignorarea caracterului istoric al faptelor estetice. Mai departe, am făcut constatarea că încă de la începuturile modernismului a existat şi o mentalitate poetică subterană, antisimbolică şi antimetafizică, implantată în prezent şi istorie şi preocupată de apropierea de cititor şi de problemele omului comun. Am încercat într-un capitol separat să evidențiez principalele ei momente, unele programatice, altele mai puțin, să-i prezint acolo pe câțiva dintre poeții care mi s-au părut mai reprezentativi.

Selecția acestor autori, ordonarea subcapitolelor care le-au fost dedicate au urmărit diacronic să arate că există o mentalitate tranzitivă unitară, coerentă, bazată pe principii recurente şi construindu-şi spații tematice şi stilistice în care Bacovia se întâlneşte cu Montale, Mandelştam cu Robert Lowell, Brecht cu William Carlos Williams sau Ponge cu obiectiviştii

americani ai anilor ‘30-’40 ai secolului trecut. Putem astfel presupune că în spatele acestor apropieri deloc întâmplătoare se află liniile de forţă ale unei mentalităţi poetice moderne alternative.

Această mentalitate e, şi ea, produsul unei raportări ontologice la lume, îşi are şi ea propriile sale valori şi limite, propriile sale tensiuni irezolvabile, ca şi mentalitatea reflexivă. Şi ea caută moduri cât mai satisfăcătoare de structurare a lumii în relaţie cu un adevăr ideal, de evidenţă individuală, însă într-un regim de reprezentare a individualităţii care scoate în evidenţă atât existenţa unului în multiplu, cât şi a multiplului în unu.

În sfârşit, trebuie spus că poezia tranzitivă evoluează istoric şi se confirmă tipologic, într-o configuraţie ale cărei elemente ne stau deja la dispoziţie, pentru că ele se află risipite în spaţiul mare al discuţiei de până acum. Merită să încercăm în continuare să generalizăm datele pe care le-am obţinut, schiţând astfel un model care se poate dovedi util în efortul de a înţelege poezia tranzitivă, oricât ar fi acest model de abstract şi de aproximativ.

APROPIEREA ŞI DESCHIDEREA. Raportată la existenţa şi vorbirea de zi cu zi, poezia tranzitivă e o poezie a deschiderii şi a apropierii. Eul poetic e antrenat într-o mişcare de extrovertire a datelor sale. El îmbracă formele unei individualităţi obiective şi îşi constituie demersul poetic în funcţie de nişte valori fie ale comunităţii sociale, fie ale individului comun.

Individualitatea obiectivă socială este o instanţă faţă de care se subsumează creaţia acelor poeţi ce acordă poeziei lor funcţii umanitare, ideologice, politice. Apar aici probleme de morală colectivă, aparţinând spiritului civic sau vizând educaţia, conştiinţa istorică, formarea unor convingeri. Anecdotica e implicită, ca şi epicizarea discursului. Uneori determinările exterioare conştiinţei poetice sunt atât de puternice, că această poezie ajunge să aibă un simplu caracter ocazional, perisabil, propagandistic chiar. Dar sunt poezia exhortativă, din toate literaturile care s-au confruntat cu fenomenul politizării poeziei, sau poezia proletcultistă a Europei lagărului comunist un caz al poeziei tranzitive, chiar dacă cel mai deplorabil? Putem ignora în această discuţie derapajele

ideologice ale unor poeți ca Brecht, Maiakovski, Nazim Hikmet, Seferis, Neruda?

Părerea mea e că propaganda poate să se facă la fel de bine şi într-un discurs metaforic şi obscur, de factură suprarealistă, ca în cazul lui Aragon şi Éluard. Tranzitivitatea nu conduce implacabil la o ideologie politică de stânga şi, pe de altă parte, nu orice poet care vorbeşte pe înțelesul tuturor este prin definiție un democrat.

Ontologia poetului tranzitiv se întemeiază cu precădere pe valori personale, intime, existențiale, etalate însă în limbaj public, în aspectele lor valabile pentru toată lumea. Acestea sunt valorile vieții de fiecare zi, ale existenței cotidiene, sunt valorile clipei sau ale istoriei, datele semnificative ale unui contingent asumat. Individualitatea obiectivă îşi descoperă spațiul său de afirmare a particular-umanului în biografie şi autobiografie, în experiența directă a realității. Parcursul vieții unui om de rând se poate astfel dovedi modelul cel mai îndreptățit al destinului omului modern care îşi ia în serios condiția sa de anonim. Prin dezideratele sale teleologice, biografismul transferă instanțele supradeterminative ale existenței din planul fizic al experienței empirice într-o metafizică destinală. Se manifestă aici nevoia unei transcendențe a imanenței şi conştiința resemnativă a imposibilității transcendenței divine sau mistice[580]. Trebuie să avem în

---

[580] În capitolul *Omul şi dublurile sale* din vol. *Cuvintele şi lucrurile*, Michel Foucault pune la un moment dat în relație gândirea modernă cu experiența trăită a vieții, arătând care este tensiunea fundamentală a acestei relații. Cum vom vedea din citatul de mai jos, observațiile lui Foucault sunt valabile nu doar pentru filosofia şi epistemologia modernă, ci şi, *mutatis mutandis*, pentru tipul de poezie care ne interesează aici, caracterizat prin pronunțate note raționalist-analitice şi propria sa „metafizică" a corporalului şi empiricului. Să nu uităm, apoi, puternica dimensiune autobiografică a poeziei lui Kavafis, Montale şi William Carlos Williams, ca şi faptul că „biografismul" lui Lowell şi „personismul" lui O'Hara, strategii individuale de valorificare a experienței de viață, sunt modalități esențiale ale poeziei tranzitive. Dar iată ce spune filosoful francez: „Căci, într-adevăr, experiența trăită este spațiul în care toate conținuturile empirice devin accesibile experienței; ea este, de asemenea, forma originară care face în general aceste conținuturi posibile şi care desemnează înrădăcinarea lor primă; tot

vedere, apoi, şi o individualitate perceptivă sau senzorială – ca în poezia obiectiviştilor, a lui Theodore Roethke sau a lui Francis Ponge – limitată la prezenţa şi pregnanţa obiectelor. În general vorbind, eul poeziei tranzitive îşi constituie identitatea graţie unor convingeri de natură pozitivistă şi empirică, deşi nici aspiraţiile sale metacontingente nu sunt excluse.

Deschiderea spre existenţă a poetului tranzitiv este totală. Extensivă sau intensivă, explorarea lumii şi a vieţii obişnuite devine o aventură la fel de pasionantă ca şi aceea comandată de principiile imaginaţiei sau ale fanteziei. E adevărat că de multe ori această explorare se poate trezi în faţa unui simulacru de existenţă. Aventura nu rămâne astfel mai puţin dramatică şi mai puţin profitabilă. În poezia tranzitivă realitatea are o singură dimensiune certă: propria ei suprafaţă. Această dimensiune poate însemna, după caz, diversitate sau stereotipie, diferenţă sau repetiţie, sau şi una şi alta în acelaşi timp.

Chiar dacă nu sunt provocate de meditaţia asupra poeziei, aceste observaţii ale lui Gilles Deleuze arată indirect cât de inconfortabilă e condiţia poetului care-şi propune să atace realitatea frontal, în identitatea

---

ea face să comunice spaţiul corpului cu timpul culturii, determinările naturii cu materialitatea istoriei [...]. Este uşor de înţeles că analiza experienţei trăite a apărut, în gândirea modernă, ca o contestare radicală atât a pozitivismului cât şi a eschatologiei; că ea a încercat să restaureze dimensiunea uitată a transcendentalului; că a voit să evite discursul naiv al unui adevăr redus la empiric şi, deopotrivă, discursul profetic ce promitea cu naivitate venirea la experienţă a unui om, în sfârşit. Nu este însă mai puţin adevărat că analiza trăitului este un discurs de natură mixtă: ea se adresează unui strat specific şi totuşi doar ambiguu, îndeajuns de concret ca să i se poată aplica un limbaj meticulos şi descriptiv, dar suficient de retras în raport cu pozitivitatea lucrurilor pentru ca, pornind de la el, să se poată scăpa de naivitate, aceasta să poată fi contestată şi să se încerce fundamentarea ei. Analitica experienţei trăite caută să articuleze obiectivitatea posibilă a unei cunoaşteri a naturii pe experienţa originară ce se schiţează prin intermediul corpului; şi să articuleze istoria posibilă a unei culturi pe densitatea semantică, care în acelaşi timp se ascunde şi se arată în experienţa trăită. Ea nu face, prin urmare, decât să se achite cu ceva mai multă grijă de exigenţele care fuseseră formulate în pripă, atunci când se încercase, în om, valorizarea empiricului ca transcendental” (pp. 376-377).

sa continuu evanescentă, încercând s-o transforme într-o imagine plauzibilă:

> Viața noastră modernă e de aşa natură încât, confruntați cu cele mai mecanice, mai stereotipe repetiții, în afara şi înăuntrul nostru, nu încetăm o clipă să extragem din ele mici diferențe, variante şi modificări. Şi invers, repetiții tainice, deghizate şi neştiute, animate de perpetua deplasare a unei diferențe, restituie în noi şi în afara noastră repetiții goale, mecanice, stereotipice. [...] Sarcina vieții constă în a face să coexiste toate repetițiile în spațiul de distribuție a diferenței[581].

Poezia e însă obsedată de identic, de ceea ce poate fi reprezentat şi recunoscut. Există astfel o poezie tranzitivă a perpetuului miracol cotidian, tot aşa cum există o poezie tranzitivă a monotoniei existențiale. Două exemple clare: O'Hara şi Bacovia. Putem vorbi în continuare despre o poezie a suprafeței sociale, despre o alta a perimetrului casnic, despre o poezie a obiectelor, a relației omului cu natura, a oraşului, a revoluției, a întâmplării cotidiene sau istorice etc.

FORMA ŞI SENSUL. Pactul cu realitatea al poetului tranzitiv este de cele mai multe ori un pact al adevărului, al autenticității şi sincerității, al mărturiei documentare sau al mărturisirii. Dar asumarea realității nu transformă poezia tranzitivă în spațiul unor întâmplări senzaționale sau, dimpotrivă, anodine, indistincte. Această poezie nu face concurență nici reportajului, nici jurnalului de actualități, nici *talk-show*-ului mediatic, nici coloanelor de fapte diverse ale ziarelor. Ea poate fi interesată de tehnicile retorice ale acestora, dar nu se rezumă la perisabilitatea lor spectaculară. Poezia tranzitivă nu este mai puțin o poezie preocupată de valori morale şi idealuri formative. Dar câmpul de manifestare a acestora

---

581 Giles Deleuze, *Diferență şi repetiție*, traducere de Toader Saulea, Editura Babel, Bucureşti, 1995, p. 8.

nu mai este plasat în orizontul transcendenței, şi al metaistoricului, ci în plină lumină cotidiană, în temporalitatea vieții prezente.

Nu e însă mai puțin adevărat că şi valorile acestei poezii pot îmbrăca aspectul categoriilor negative. Înstrăinarea omului în societatea tehnologică de consum, depersonalizarea, criza comunicării, criza identității, masificarea conştiinței, atenuarea instinctelor vitale sunt fenomene pe care poezia tranzitivă le-a sesizat la timp, încă din secolul al XIX-lea, şi le-a exprimat în termenii neliniştii şi ai urgenței sau în cadrele ironiei şi ale satirei. Poezia tranzitivă primeşte adesea forma unui discurs sarcastic, virulent, dizolvant. Dar aceasta este deja o chestiune de limbaj şi în această privință sunt de făcut în continuare câteva importante observații.

Poate părea paradoxal, dar mişcarea de apropiere de limba vorbită proprie poeziei tranzitive este o operație la fel de dificilă şi plină de riscuri ca şi mişcarea de îndepărtare de ea. Preocupată de transparența şi forța de impact a propriilor sale mesaje, poezia tranzitivă se află în căutarea formelor esențiale ale comunicării directe.

Problema ei nu este aceea de a depăşi structurile impure şi prea uşor recognoscibile ale vorbirii uzuale, ci de a mări, prin tehnici proprii, autenticitatea acestora, capacitatea lor de a transmite cât mai multă semnificație, cât mai multă „iluzie de realitate”. Apropierea de limba instrumentală nu înseamnă în niciun caz o încercare de reducere a limbajului poeziei la trăsăturile expresiei comune. Robert Frost caută, cum am văzut, propozițiile-sunete ale limbii americane de zi cu zi. Robert Creeley e fascinat de oralitate, poezia lui William Carlos Williams tinde către colocvialitatea vorbirii obişnuite. Dar la aceste dimensiuni se ajunge prin operații succesive de decupaj, selecție, reformulare, esențializare.

Substanța poeziei tranzitive nu constă într-un eşantion ales la întâmplare din substanța nediferențiată a vieții. Poemul tranzitiv e un construct ca toate constructele estetice, şi acest construct trebuie să fie nou, neaşteptat, să pună pentru prima dată o problemă, să-l surprindă pe cititor, ca orice alt obiect non-utilitar. Să ne reamintim cuvintele lui Robert

Frost: „Niciodată poetul nu trebuie să le ofere cititorilor ceva ce ei nu ştiu, ci ceva ce ei ştiu şi nu au cuvinte să spună”.

Voința de a exprima realul, omenescul, existența imediată se izbeşte de o dificultate redutabilă. Limbajul obişnuit este un limbaj al recunoaşterii, al stereotipiilor gândirii şi percepției, iar poetul are nevoie de un limbaj al privirii, al contactului genuin, care să poată sesiza formele de diferență ale existenței.

Şi promotorii tranzitivității fac apel la unele figuri, dar nu la cele semantice în primul rând. Metafora şi comparația pot avea funcții decorative sau ironice. Metonimia ca principiu de contiguitate e un procedeu mult mai prezent. În schimb, nivelul sintactic al discursului devine centrul de greutate al efectelor estetice. Juxtapunerea secvențelor, montarea şi colarea lor, discontinuitatea şi elipsa, asintaxismul şi răsturnările topice, ingambamentul, jocul coordonărilor şi al subordonărilor frastice sunt procedee curente. Apar, în plus, o mulțime de procedee tipografice şi cinematografice care contribuie şi ele la realizarea insolitării, adică la prezentarea într-un mod neobişnuit a unei situații obişnuite. Toate acestea sunt nişte forme de decupaj fenomenologic al discursului poetic.

Ele sunt promovate într-un spirit pronunțat tehnologic, ca în poezia lui cummings, presupunând şi absorbția în text, la nivelul mesajului, a tehnicilor reclamei, ale anunțului publicitar. Nimic nu este, de fapt, natural nici în această poezie. Şi aceste tehnici îşi au propriile lor coduri, dar acestea sunt codurile vieții de zi cu zi, ale existenței sociale moderne. Relația cu cititorul e păstrată, accentuată. Prin retorica ei la îndemâna oricui, o astfel de poezie apelează la obişnuințele perceptive cotidiene ale cititorului.

Bazele de articulare a mesajului în cazul poeziei tranzitive sunt cu totul altele şi ele facilitează o anume instantaneitate a contactului cu cititorul. Poezia reflexivă îşi construieşte efectele în spațiul mental, dar într-un soi de ficționalitate senzo-psihică. Descifrarea raporturilor sintagmatice dintre cuvinte permite sesizarea valorilor lor paradigmatice şi transformarea acestora în simboluri, sensuri, imagini. Dar aceste imagini nu au nimic

comun cu sensibilitatea profană a cititorului. Proiectându-le în psihicul său, cititorul descoperă că a venit în contact cu ceea ce Hugo Friedrich numea „irealitatea senzorială”. Aceste imagini nu au un referent identificabil. Poezia reflexivă se adresează imaginației sensibilității noastre.

În schimb, putem spune că poezia tranzitivă are în vedere o sensibilitate umană reală. Primul nivel al articulării mesajului este şi aici cel mental, dar de data aceasta descifrarea sa nu mai implică un consum de ipoteze asupra logicii înlănțuirii cuvintelor, operație cu atât mai dificilă cu cât poezia reflexivă pune un mare accent pe ambiguitatea semantică. Absența ambiguității uşurează în textele tranzitive descifrarea sintactică. Elipsa, de exemplu, e simțită ca o modalitate mai rapidă şi mai concentrată de transmitere a unui mesaj. Exprimarea eliptică e o obişnuință a vorbirii de zi cu zi. La fel, cinetismul, prim-planul, contrapunctul vizual, *enchené*-ul, insertul iconic, montajul sau colajul secvențelor sunt procedee cu care mintea şi ochiul cititorului sunt deja obişnuite datorită televiziunii, cinematografului, sistemelor de publicitate şi reclamă.

La nivel semantic, textul îl pune pe cititor în contact cu o lume de percepții şi senzații pe care memoria trupului său nu face decât să le reactualizeze. În fond, n-ar trebui să existe persoană care să nu fi simțit într-o zi cu ploaie, asemeni lui Williams, că între o roabă udă şi găinile curții există o relație inexplicabilă, misterioasă. La fel, n-ar trebui să existe cititor care să nu-şi fi dat seama, precum Kavafis, că, oriunde ar pleca, el duce cu sine amintirea oraşului în care s-a născut. Un poem cum este poemul lui Tom Raworth despre zilele săptămânii ar fi putea fi scris de orice locuitor al lumii moderne.

Poezia tranzitivă se adresează acuității sensibilității noastre, memoriei noastre reflexe, acelei zone de tăcere corporală în care relațiile noastre cu concretul lumii sunt tot timpul nuanțate, reformulate şi regăsite în propria lor stereotipie.

În sfârşit, poezia tranzitivă îi oferă cu adevărat cititorului accesul la un cod comun cu cel care scrie. Cititorul face parte din aceeaşi lume în care

se află şi poetul, îi împărtăşeşte condiția, îi cunoaşte dinainte determinările.

PRELUCRAREA FĂRĂ ATRIBUIRE DE SENS. Nu putem încheia această discuție fără prezentarea unei viziuni despre poezie apărute în spațiul criticii româneşti şi aparținându-i lui Eugen Negrici, care prezintă destule puncte comune cu unele aspecte ale tipologiei propuse aici.

Nu voi intra în amănuntele acestei viziuni, întemeiate, ca şi teoria lui Bousoño, pe ideea că poezia înseamnă modificare, transformare a unui limbaj într-un alt limbaj. Eugen Negrici consideră că procesul de producere a poeziei se materializează în operații de *prelucrare*, *transfigurare* şi *substituire.* În cadrul poeziei care constă în operații de prelucrare „se constată o transcendere brutală a realului executată la sfârşitul textului, ca şi o prezență îndeajuns de clară a ideii subordonatoare în direcția căreia se canalizează, fără etapă de tranziție, semnificația”[582]. Prelucrarea poate fi „*cu atribuire de sens*” (ca în volumul *Poemele luminii* al lui Blaga), „*cu mediere de sens*” (ca în ciclul *Joc Secund* al lui Ion Barbu) şi „*fără atribuire de sens (atribuire zero)*” (ca în poezia lui Constantin Abăluță, Marin Sorescu, Petre Stoica – numele citate de critic).

Dintre aceste trei modalități ne interesează fireşte ultima, care conduce la apariția unei poezii „constatative, descriptive şi impersonale”[583]. Voi prezenta în continuare, pe scurt, felul în care descrie criticul acest tip de poezie care, după părerea mea, e o variantă clară de poezie tranzitivă.

Elementele constitutive ale acestei poezii aparțin percepției concrete, fenomenale. Gândirea poetului nu controlează semnificația discursului, ea nu atribuie sensuri, nu transfigurează ceea ce există deja:

> Poetul va spune neutru ce îi e dat să vadă sau va mărturisi detaşat ce îi e dat să simtă, să trăiască. Configurația materiei lui poetice nu va

---

582 Eugen Negrici, *Introducere în poezia contemporană*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985, p. 30.

583 *Ibidem*.

indica o direcție anume a valorificării şi nu va purta semnele intensificării. *Simplex apprehensio* care reflectă obiectul, poezia presupune, în acest caz, doar o transpoziție – o *adaequatio rei*. Subiectul se efasează sau dispare în spatele obiectului, care, astfel, e reprezentat empiric[584].

În continuare, criticul arată că acest tip de poezie implică orientarea spre realitate, ea fiind un simptom al dorinței de adevăr. În literatura română a anilor '80, apariția acestei poezii „cu atribuire zero" e semnul unei sensibilități poetice obosite de speculația metafizică şi de inflația de imagini mitic-simbolice. Ea nu mai tolerează „minciuna" literaturii (şi mai ales – ne lasă Eugen Negrici să citim printre rânduri – minciuna ideologică) şi urmăreşte să se întoarcă la soliditatea realului, la obiecte şi la întâmplările mărunte ale vieții. E însetată de autenticitate şi de omenesc şi ştie să-şi prețuiască cititorul:

Între subiect şi obiect şi între produs şi destinatar funcționează mai ales coduri de *recunoaştere*. Elementele planului conținutului unui cod coincid satisfăcător cu elementele planului conținutului unui alt cod[585].

Pe de altă parte, această poezie nu e lipsită de caracter ocazional, documentar:

Pentru că îşi propune doar să înregistreze chipul lucrurilor şi întâmplărilor şi să ia masca în ceară a lumii, poezia de acest fel îşi asumă, tot fără voie, un rol de recuperare. Zugrăvite cu cruzime pozitivistă, scenele, fragmentele de viață sunt tot atâtea secvențe ale unui document despre o lume ce se schimbă, despre o lume ce piere[586].

---

[584] *Ibid*.
[585] *Ibid.*, p. 32.
[586] *Ibid.*, pp. 33-34.

Toate aceste observații, deosebit de exacte, se limitează din păcate doar la numele mai înainte amintite şi privesc acest gen de poezie ca pe o manifestare conjuncturală. Criticului i se pare că ne aflăm înaintea unei poezii cu rol muzeistic care, prin volume ca *La lilieci* (Marin Sorescu) şi *Un potop de simpatii* (Petre Stoica), surprinde procesul de degradare a civilizației rurale tradiționale.

Deşi cartea lui Eugen Negrici e apărută în 1985, când mulți poeți tranzitivi ai generației '80 debutaseră deja, ea se ocupă în exclusivitate de poeții generațiilor '60 şi '70: Marin Sorescu, Ioan Alexandru, Mircea Dinescu, Constantin Abăluță, Mircea Ivănescu, Vasile Vlad, Virgil Mazilescu, Emil Brumaru, Ileana Mălăncioiu, Mircea Ciobanu. Am văzut care dintre aceştia sunt promotorii unei poezii aflate la gradul zero al atribuirii de sens. Ei sunt în mod clar nişte reprezentanți ai poeticii tranzitivității, fără a se deosebi, totuşi, prea mult – cum încearcă să demonstreze criticul – de Virgil Mazilescu sau Mircea Ivănescu.

O altă observație care i se poate face lui Eugen Negrici e aceea că, în ciuda acurateții şi complexității modelului pe care el ni-l propune, acesta are un prea pronunțat caracter local, trimiterile – nu doar posibile, ci şi necesare – la poezia europeană sau americană de aceeaşi factură lipsind cu totul. Faptul e regretabil, mai ales că şi Constantin Abăluță, traducător din poezia americană modernă, şi Petre Stoica, traducător din poezia germană şi austriacă modernă, nu sunt nişte poeți „inocenți", ci nişte cunoscători ai poeziei mondiale postbelice şi ai modelelor ei alternative la poezia reflexivă. Meritul lui Eugen Negrici de a fi sesizat prezența în poezia românească a anilor '80 a acestui model anti-poetic, demetaforizat şi prozaizant, rămâne însă intact şi el trebuie apreciat ca atare.

5. Punct **şi** de la cap**ă**t

Aşa cum la începutul acestei cărți am considerat că nu e nevoie de o descriere prealabilă a structurii întregului demers, nici acum, în final, nu cred că e necesar să fac o trecere în revistă a ceea ce am urmărit în cadrul lui. Dincolo de îndrăzneala de a propune această tipologie triadică, probabil imediat contestabilă, ca orice altă tipologie, concluziile devin inutile. E de ajuns caracterul abstract şi general al acestei clasificări. Ar fi

cu totul lipsit de eficiență să trecem mai departe și la alte generalități, și mai puțin convingătoare.

Fiind vorba în această cercetare despre poezia modernă de tip tranzitiv, scopul ei nu a fost să eroizeze modelul în discuție, dar nici să-l trateze cu indiferența obiectivă și birocratică a poeticianului de meserie.

Demersul meu se constituie, totuși, într-o pledoarie pentru includerea acestei poezii „scuturate de podoabe” în rândul modelelor poetice astăzi cu valoare de canon, și nu al fenomenelor marginale. Nu cred – cum încă mai cred unii critici la noi – că poezia e o expresie a unei inițiale explozii de energie semantică și existențială, redusă mai apoi, prin înaintarea în vârstă și „înțeleptirea” subiectului liric, la un discurs auster, sărac în elemente ornamentale, de profunzime și gravitate clasică. Tranzitivitatea discursului poetic, simplificarea lui pot fi și un efect al unei deveniri creatoare personale, dar asta nu obligatoriu. Tranzitivitatea nu este efectul unei vârste sau al unei energii poetice deficitare.

Astăzi se nasc poeți care adoptă de la bun început simplitatea și directețea, fără nicio preocupare față de metafizică și transfigurare, pentru că ei aproape că nici nu mai au, cu excepția experimentului și a discursului ironic – forme de limbaj încă creditabile – posibilitatea unei alte opțiuni. Apoi, să nu scăpăm din vedere nici faptul că acești poeți exprimă prin poezia lor un tip de atitudine, modul lor propriu de a se raporta la substanța prezentului. Poezia tranzitivă se constituie într-un model ca și implacabil al lumii noastre.

E vorba de o lume a simultaneității și a informației electronice, a unor noi relații interumane în spațiul public (feminismul, ecologismul, *political correctness* etc.), mânată înainte de o extraordinară pasiune a consumului și marcată de un deficit de identitate, fascinată de o altă noutate a vieții, încă difuză, cultivând o transparență a umanului împinsă până la impudoare și grăbită să-și sabordeze propriile valori moderniste, cucerite cu atâta dificultate. E o lume care încearcă să fugă de propriile sale iluzii moștenite ale gândirii tari și ale subiectului metafizic – o lume de concepte moi, caracterizată deopotrivă prin imanență și indeterminare, obsedată de un continuu prezenteism, în care totul e trăit acum, într-o realitate

devenită, prin tehnologiile electronice ale comunicării instantanee, propria ei virtualitate.

Într-un asemenea context, cantonarea în tranzitivitate poate fi înțeleasă – spre satisfacția spiritelor bolnave incurabil de metafizică – şi ca o formă de aşteptare a consistenței unui nou sens, ca un antrenament al sensibilității noastre răvăşite pentru viitoarele performanțe în sfera unei noi transcendențe şi a unei noi întemeieri a umanului. Într-un fel, – dintr-o perspectivă estetică deloc dispusă să renunțe la miturile sale esențialiste – poezia tranzitivă poate părea doar o formă provizorie de poezie, acceptată de nevoie, până la viitoarele adevăruri recâştigate. De aceea, probabil, în ciuda tradiției pe care deja şi-a constituit-o, această poezie stârneşte în continuare reacții contradictorii, de respingere brutală sau de acceptare condescendentă.

Lipsa ei de profunzime, cotidianitatea ei antiritualică, absența unor trimiteri simbolice spre adâncimile stereotipe ale spiritului trezesc suspiciunea, perplexitatea. Hermeneutica se vede suspendată din funcție. Analiza de text intră în stare de inhibiție. Critica nu mai ştie la ce i-ar putea folosi limbajul ei spontan şi impresionist. Stilistica se vede obligată să revizuiască încă o dată conceptul de stil. E, pe de altă parte, şi extrem de dificil să vorbeşti despre poezia tranzitivă, câtă vreme prejudecata expresivă şi metafizică a poeticului rămâne în picioare.

Am arătat că pentru a discuta despre această poezie avem nevoie de alte noțiuni, de un alt mod de abordare şi, înainte de toate, de o viziune complexă, integrativă asupra întregii poezii moderne. Intenția mea a fost şi aceea de a atrage atenția asupra necesității de a revizui conceptul de modernism. El ridică mai departe mari probleme, mai ales în spațiul poeziei, dominat în continuare de modelul teoretic încremenit în ermetism, orfism şi ceremonialitate simbolică al reflexivității. Or, Whitman trebuie pus alături de Baudelaire, Kavafis alături de Valéry, Lowell alături de Saint John-Perse, fie că asta ne convine sau nu, pentru că adevărul istoric al poeziei moderne nu poate fi eludat.

Abia de aici înainte poate fi cu putință şi o abordare în cunoştință de cauză – prin valorificarea tuturor premiselor de care nu putem face

abstracție – a postmodernismului lumii noastre suferind încă de o postmodernitate incertă.

Bibliografie

I. Lucrări, studii şi articole

Alonso, Dámaso, *Poezia spaniolă*, Editura Univers, Bucureşti, 1977.

Amado, Alonso, *Materie şi formă în poezie*, Editura Univers, Bucureşti, 1982.

Angenot, Marc; Bessiére, Jean; Fokkema, Douwe; Kushner, Eva, *Théorie littéraire*, P.U.F., Paris, 1989.

Ariès, Philippe, *Timpul istoriei*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1997.

Aristotel, *Poetica*, Editura Academiei, Bucureşti, 1965.

Asselineau, Roger, *Robert Frost*, présentation et choix de textes, éd. Pierre Seghers, Paris, 1964.

Baconsky, A.E., *Pagini despre literatura universală*, E.P.L., Bucureşti, 1969.

Baconsky, A.E., *Meridiane*, E.P.L., Bucureşti, 1969.

Bahtin, Mihail, *Probleme de literatură şi estetică*, Editura Univers, Bucureşti, 1982.

Bahtin, Mihail, *Discursul poetic şi discursul romanesc*, în *Teoria limbajului poetic. Şcoala filologică rusă*, Editura Universității Al.I. Cuza, Iaşi, 1994.

Balotă, Nicolae, *Arte poetice ale secolului XX*, Editura Minerva, Bucureşti, 1976.

Balotă, Nicolae, *Labirint*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1970.

Barth, John, *Literatura Reînnoirii: ficțiunea postmodernistă*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986.

Barthes, Roland, *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1964.

Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris, 1973.

Barthes, Roland, *Romanul scriiturii*, Editura Univers, Bucureşti, 1987.

Barthes, Roland, *Gradul zero al scriiturii*, în *Poetică şi stilistică*, Editura Univers, Bucureşti, 1972.

Barthes, Roland, *Oeuvres complètes*, tome II, Éditions du Seuil, Paris, 1994.

Baudelaire, Charles, *Critică literară şi muzicală. Jurnale intime*, E.P.L.U., Bucureşti, 1968.

Baudelaire, Charles, *Pictorul vieții moderne şi alte curiozități,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1992.

Baudrillard, Jean, *Pour une critique de l'economie politique du signe*, Éditions Gallimard, Paris, 1972.

Baudrillard, Jean, *Strategiile fatale*, Editura Polirom, Iaşi, 1996.

Baudrillard, Jean, *Celălalt prin sine însuşi*, Editura Casa Cărții de Ştiință, Cluj, 1997.

Bayley, John, *Fascinația romantismului*, Editura Univers, Bucureşti, 1982.

Benn, Gottfried, *Probleme ale liricii*, în *Secolul 20*, nr. 7, 1969.

Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale,* vol. I, II, Éditions Gallimard, Paris, 1966, 1974.

Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Éditions Gallimard, Paris, 1955.

Blanchot, Maurice, *Spațiul literar*, Editura Univers, Bucureşti, 1980.

Bonfiglioli, Pietro, *Dante, Pascoli, Montale*, în Eugenio Montale, *Poezii*, antologie, prefață, note şi repere critice de Marian Papahagi, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988.

Borbély, Ştefan, *Aventura normalității*, în Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, Editura Vlasie, Piteşti, 1994.

Bousoño, Carlos, *Teoria expresiei poetice*, Editura Univers, Bucureşti, 1975.

Brecht, Bertolt, *Scrieri despre teatru*, Editura Univers, Bucureşti, 1977.

Breton, André, *Primul manifest al suprarealismului*, în Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968.

Breton, André, *Manifestes du surréalisme,* Éditions Gallimard, Paris, 1965.

Brindeau, Serge, *La poésie contemporaine de langue française depuis 1945*, Éditions Saint-Germaine-des-Prés, Paris, 1973.

Bucur, Romulus, *Senzația de autenticitate*, în Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, ed. cit.

Burgos, Jean, *Pentru o poetică a imaginarului*, Editura Univers, Bucureşti, 1988.

Butor, Michel, *Repertoriu*, Editura Univers, Bucureşti, 1979.

Caillois, Roger, *Eseuri despre imaginație*, Editura Univers, Bucureşti, 1975.

Caraion, Ion, *Bacovia – sfârşitul continuu*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977.

Caudwell, Christopher, *Illusion and Reality*, Seven Seas Publishers, Berlin, 1977.

Călin, Vera, *Romantismul*, Editura Univers, Bucureşti, 1970.

Călinescu, G., *Principii de estetică*, E.P.L.U., Bucureşti, 1968.

Călinescu, Matei, *Ion Vinea: schiță de portret liric*, prefață la Ion Vinea, *Ora fântânilor*, E.P.L., Bucureşti, 1976.

Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie. De la romantism la avangardă*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1972.

Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie, modernism şi tradiție: Ezra Pound şi „imagismul”*, în *Secolul 20*, nr. 5, 1970.

Călinescu, Matei, *Clasicismul european*, Editura Enciclopedică Română, Bucureşti, 1971.

Călinescu, Matei, *Eseurile despre poezie ale lui Edgar Poe*, în Edgar Allan Poe, *Principiul poetic*, Editura Univers, Bucureşti, 1971.

Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Univers, Bucureşti, 1997.

Cărtărescu, Mircea, *O tipologie a poeziei contemporane*, în *Amfitreatru*, nr. 2, 1987.

Cărtărescu, Mircea, *Ce este biografismul?*, în *Amfiteatru*, nr. 6, 1987.

Cărtărescu, Mircea, *Cuvinte împotriva maşinii de scris*, în Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă. Generația ‘80 în texte teoretice*, ed. cit.

Cărtărescu, Mircea, *Realismul poeziei tinere*, în lucr. cit., ed. cit.

Charles, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Éditions du Seuil, Paris, 1977.

Chomsky, Noam, *Cunoaşterea limbii*, Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1996.

Ciocârlie, Livius, *Realism şi devenire poetică în literatura franceză*, Editura Facla, Timişoara, 1974.

Ciocârlie, Livius, *Negru şi alb*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979.

Ciocârlie, Livius, *Presupuneri despre postmodernism*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986.

Cârneci, Magda (Magdalena Ghica), *Răspuns* la ancheta *Dreptul la timp*, în *Echinox*, nr. 11-12, 1979.

Cohen, Jean, *Structure du langage poétique,* Éditions Flammarion, Paris, 1966.

Coleridge, Samuel, *Biographia litteraria*, în *Arte poetice. Romantismul*, Editura Univers, Bucureşti, 1982.

Comarnescu, Petru, *Prefaţă* la vol. *Antologie a poeziei americane moderne*, Editura de Stat, Bucureşti, 1947.

Conn, Peter, *O istorie a literaturii americane*, Editura Univers, Bucureşti, 1996.

Contini, Gianfranco, *Montale şi „Furtuna”*, în Eugenio Montale, *Poezii*, ed. cit. (Marian Papahagi).

Corbea, Andrei, *Despre „teme”. Explorări în dimensiunea antropologică a literarităţii*, Editura Universităţii Al. I. Cuza, Iaşi, 1995.

Corbea, Andrei, *Prefaţă* la Hans Robert Jauss, *Experienţă estetică şi hermeneutică literară*, Editura Univers, Bucureşti, 1983.

Cornea, Andrei, *Scriere şi oralitate în cultura antică*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988.

Cornea, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, Editura Minerva, Bucureşti, 1988.

Corti, Maria, *Principiile comunicării literare*, Editura Univers, Bucureşti, 1981.

Corti, Maria, *Un nou mesaj al lui Montale: „Satura”*, în Eugenio Montale, *Poezii,* ed. cit. (Marian Papahagi).

Coseriu, Eugenio, *Introducere în lingvistică*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1995.

Coşeriu, Eugen, *Limbajul poetic*, în *Convorbiri literare*, nr. 5-6, 1994.

Coteanu, Ion, *Stilistica funcţională a limbii române*, Editura Academiei, Bucureşti, 1973.

Crăciun, Gheorghe, *Poezia modernă şi* post-*ul de control*, în *Arca*, nr. 1, 1990.

Crăciun, Gheorghe, *Principiul tranzitiv al „Stanţelor”*, în *România literară*, nr. 34, 1994.

Crăciun, Gheorghe, *De la modernism la postmodernism*, în *În căutarea referinței*, Editura Paralela 45, Pitești, 1998.

Cristea, Radu Călin, *Argument*, în Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, ed. cit.

Croce, Benedetto, *Poezia*, Editura Univers, București, 1972.

Culler, Jonathan, *Poetics of the Lyrik*, în *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Routledge and Kegan Paul, London, 1975.

Curtius, Ernst Robert, *Essais sur la Littérature européenne,* Bernard Grasset éd., Paris, 1954.

Curtius, Ernst Robert, *Literatura Europeană și Evul Mediu latin*, Editura Univers, București, 1970.

Danilov, Nichita, *Oglinda activă*, în Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, ed. cit.

Debenedetti, Giacomo, *Poezie italiană din secolul al XX-lea*, Editura Univers, București, 1986.

Deleuze, Gilles, *Diferență și repetiție*, Editura Babel, București, 1995.

Derrida, Jacques, *Diseminarea*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1997.

Descartes, René, *Discours de la Méthode*, Le livre de poche, Paris, 1973.

Dimaras, C. Th., *Istoria literaturii neogrecești*, E.P.L.U., București, 1968.

Dobrescu, Caius, *Modernitatea ultimă*, Editura Univers, București, 1998.

Doinaș, Ștefan Aug., *Lampa lui Diogene*, Editura Eminescu, București, 1970.

Doinaș, Ștefan Aug., *Poezie și poetică*, în *Ateneu*, nr. 5, 1986.

Doinaș, Ștefan Aug., *Măștile adevărului poetic*, Editura Cartea Românească, București, 1992.

Dufrenne, Mikel, *Poeticul*, Editura Univers, București, 1971.

Du Marsais, *Despre tropi*, Editura Univers, București, 1981.

Dumont, Louis, *Eseu asupra individualismului*, Editura Anastasia/EU Press, București, 1996.

Eco, Umberto, *Opera deschisă*, E.P.L.U., București, 1969.

Eco, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1982.

Eco, Umberto, *Marginalii şi glose la „Numele rozei”*, în *Secolul 20*, nr. 272-273, 1983.

Eco, Umberto, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*, Editura Univers, Bucureşti, 1991.

Eco, Umberto, *Limitele interpretării*, Editura Pontica, Constanţa, 1996.

Eliot, T.S., *Eseuri*, Editura Univers, Bucureşti, 1974.

Eliot, T.S., *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Faber and Faber, London, 1970.

Elytis, Odysseas, *Poezia*, în *Secolul 20*, nr. 1-2-3, 1971.

Empson, William, *Şapte tipuri de ambiguitate*, Editura Univers, Bucureşti, 1981.

Enzensberger, Hans Magnus, *Aporiile avangardei*, în *Lumina*, nr. 2-3-4, 1981.

Fauchereau, Serge, *Introducere în poezia americană modernă*, Editura Minerva, Bucureşti, 1974.

Faye, Jean-Pierre, *Manifestation, langage manifeste*, în *Change. Première suite*, U.G. d’Éditions, Paris, 1974.

Felea, Victor, *Prefaţă* la Robert Frost, *Versuri*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1969.

Ferry, Luc, *Homo aestheticus*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1997.

Fondane, Benjamin, *Rimbaud le voyou*, Éditions Complexe, Bruxelles, 1990.

Fontanier, Pierre, *Les figures du discours*, Éditions Flammarion, Paris, 1977.

Foucault, Michel, *Cuvintele şi lucrurile. O arheologie a ştiinţelor umane*, Editura Univers, Bucureşti, 1996.

Frege, Gottlob, *Écrits logiques et philosophiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1971.

Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, Editura Univers, Bucureşti, 1969.

Frost, Robert, *Educaţia prin poezie*, în *Secolul 20*, nr. 12, 1966.

Frost, Robert, *Sentence-sounds*, în *Modern Poets on Modern Poetry*, Jammes Scully ed., Fontana / Collins, 1977.

Frye, Northrop, *Anatomia criticii*, Editura Univers, Bucureşti, 1972.

Genette, Gérard, *Figuri*, Editura Univers, Bucureşti, 1978.

Genette, Gérard, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Éditions du Seuil, Paris, 1976.

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982.

Genette, Gérard, *Introducere în arhitext. Ficțiune şi dicțiune*, Editura Univers, Bucureşti, 1994.

Genette, Gérard, *L'oeuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Éditions du Seuil, Paris, 1994.

Gil, José, *Fernando Pessoa ou la métaphysique des sensations*, Éditions de la Difference, Paris, 1988.

Gilbert, K.E.; Kuhn, H., *Istoria esteticii*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972.

Grigorescu, Dan, *Direcții în poezia secolului XX*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1975.

Grigorescu, Dan, *Modernisme / Postmodernism: un processus de continuité?*, în *Euresis*, nr. 1-2, 1995.

Grigorescu-Bacovia, Agatha, *Bacovia. Poezie sau destin*, ed. a II-a revăzută, Editura Eminescu, Bucureşti, 1972.

Grupul µ*, Retorica generală*, Editura Univers, Bucureşti, 1974.

Grupul µ, *Retorica poeziei*, Editura Univers, Bucureşti, 1997.

Guglielmi, Angelo, *Avangardă şi experimentalism*, în Cornel Mihai Ionescu, *Generația lui Neptun. Grupul '63*, E.P.L.U, Bucureşti, 1967.

Habermas, Jurgen, *Sfera publică şi transformarea ei structurală*, Editura Univers/C E U, Bucureşti, 1998.

Hassan, Ihab, *Sfâşierea lui Orfeu. Spre un concept de postmodernism*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986.

Hatcheon, Linda, *Politica postmodernismului*, Editura Univers, Bucureşti, 1997.

Heissenbüttel, Helmut, *Ordinea imanentă a formelor narative*, în *Secolul 20*, nr. 9, 1977.

Hocke, G.R., *Manierismul în literatură. Alchimie a limbii şi artă combinatorie esoterică. Contribuţii la literatura comparată europeană*, Editura Univers, Bucureşti, 1977.

Hristić, Jovan, *Formele literaturii moderne*, Editura Univers, Bucureşti, 1973.

Huizinga, Johan, *Homo ludens*, Editura Univers, Bucureşti, 1977.

Indrieş, Alexandra, *Alternative bacoviene*, Editura Minerva, Bucureşti, 1984.

Ionescu, Cornel Mihai, *Generaţia lui Neptun. Grupul '63*, E.P.L.U., Bucureşti, 1967.

Iova, Gheorghe, *Despre text*, în Gheorghe Crăciun, *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice*, ed. cit., 1994.

Jakobson, Roman, *Essais de linguistique génerale*, Éditions de Minuit, Paris, 1963.

Jakobson, Roman, *Lingvistică şi poetică*, în *Probleme de stilistică*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1964.

Jakobson, Roman, *Poezia gramaticii şi gramatica poeziei*, în *Poetică şi stilistică*, Editura Univers, Bucureşti, 1972.

Jakobson, Roman, *Huit questions de poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 1977.

Jakobson, Roman, *Ce este poezia?*, în *Ce este literatura? Şcoala Formală Rusă*, Editura Univers, Bucureşti, 1983.

Jauss, Hans Robert, *Istoria literară ca provocare a ştiinţei literaturii*, în *Viaţa Românească*, nr. 10, 1980.

Jauss, Hans Robert, *Experienţă estetică şi hermeneutică literară*, Editura Univers, Bucureşti, 1983.

Jiménez, Juan Ramón, *Estetică şi etică estetică*, în *Secolul 20*, nr. 3, 1969.

Kandinski, Wassily, *Spiritualul în artă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1994.

Kavafis, Constantin P., *În casa sufletului*, Editura Minerva, Bucureşti, 1994.

Kremer-Marietti, Angèle, *La postmodernité: achèvement ou commencement?*, în *Euresis*, nr. 1-2, 1995.

Krieger, Murray, *Teoria criticii*, Editura Univers, Bucureşti, 1982.

Kripke, Saul A., *Wittgenstein on Rules and Private Language*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1982.

Kristeva, Julia, Ć©Î·ÎĽÎµÎąĎ‰Ď„Ď‡Î·. *Recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, Paris, 1969.

Kristeva, Julia, *La révolution du langage poétique,* Éditions du Seuil, Paris, 1974.

Lefter, Ion Bogdan, *Fişe pentru analiza unui concept (I)*, în *Dialog*, nr. 115-116, dec., 1986.

Lefter, Ion Bogdan, *Secvenţe despre scrierea unui „roman de idei”*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986.

Lefter, Ion Bogdan, *Bacovia – un model al tranziţiei*, postfaţă la G. Bacovia, *Poezii. Proză*, Editura Minerva, Bucureşti, 1987.

Lejeune, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux média*s, Éditions du Seuil, Paris, 1980.

Lotman, I.M., *Lecţii de poetică structurală*, Editura Univers, Bucureşti, 1970.

Lovinescu, Eugen, *Scrieri*, vol. I, E.P.L., Bucureşti, 1969.

Lowell, Robert, *An interview*, în *Modern Poets on Modern Poetry*, ed. cit.

Lyons, John, *Introducere în lingvistica teoretică*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1995.

Lyotard, Jean François, *Răspuns la întrebarea „Ce este postmodernismul”*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986.

Lyotard, Jean François, *Discours, Figures*, Éditions Klincksieck, Paris, 1974.

Lyotard, Jean François, *Figură a gândirii – „Un coup de dés”*, în *Secolul 20*, nr. 1-2-3, 1995.

Macherey, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Éditions François Maspero, Paris, 1974.

Maiakovski, Vladimir, *Cum se fac versurile?*, în *Despre munca scriitorului*, Editura Cartea Rusă, Bucureşti, 1955.

Mallarmé, Stéphane, *Divagații. Igitur. O lovitură de zaruri*, Editura Atlas, București, 1997.

Manolescu, Nicolae, *Spiritul avangardei*, în *România literară*, nr. 18, 1984.

Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Editura Cartea Românească, București, 1987.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, vol. I, Editura Minerva, București, 1990.

Manolescu, Nicolae, *Despre poetică*, în *Ateneu*, nr. 1, 1986.

Manolescu, Nicolae, *Góngora obscurul*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1985.

Manolescu, Nicolae, *Metamorfozele poeziei*, prefață la antologia *Poezia română modernă de la G. Bacovia la Emil Botta*, Editura Allfa-Paideia, București, 1996.

Marcus, Solomon, *Poetica matematică*, Editura Academiei, București, 1970.

Marino, Adrian, *Modern, modernism, modernitate*, E.P.L.U., București, 1969.

Marino, Adrian, *Hermeneutica ideii de literatură*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1987.

Marino, Adrian, *Le langage poétique selon l'avant-garde*, în *Euresis*, nr. 1-2, 1994.

Marrou, H.I., *Trubadurii*, Editura Univers, București, 1983.

Martin, Mircea, *Carlos Bousoño și legile poeziei*, prefață la Carlos Bousoño, *Teoria expresiei poetice*, Editura Univers, București, 1975.

Martin, Mircea, *Aspecte ale prezentului în poezie*, în *Secolul 20*, nr. 5, 1972.

Martin, Mircea, *Dicțiunea ideilor*, Editura Cartea Românească, București, 1981.

Martin, Mircea, *Modernité sans avant-gardisme: B. Fundoianu (Benjamin Fondane)*, în *Euresis*, nr. 1-2, 1994.

Martin, Mircea, *En guise d'introduction: D'un postmodernisme sans rivages et d'un postmodernisme sans postmodernité*, în *Euresis*, nr. 1-2, 1995.

Matvejević, Predrag, *Poetica evenimentului*, Editura Univers, București, 1980.

Mavrodin, Irina, *Francis Ponge şi retorica obiectului*, în Francis Ponge, *Le parti pris des choses / De partea lucrurilor,* Editura Univers, Bucureşti, 1974.

Mavrodin, Irina, *Romanul poetic*, Editura Univers, Bucureşti, 1977.

Mavrodin, Irina, *Poietică şi poetică*, Editura Univers, Bucureşti, 1982.

McLuhan, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill Book Company, New York, 1965.

McLuhan, Marshall, *Galaxia Guttenberg. Omul şi era tiparului*, Editura Politică, Bucureşti, 1975.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris, 1993.

Micheli, Mario de, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968.

Mincu, Marin, *Introducere în avangarda literară românească*, în Marin Mincu, *Avangarda literară românească*, antologie de texte, Editura Minerva, Bucureşti, 1983.

Montale, Eugenio, *Intenţii (interviu imaginar)*, în Eugenio Montale, *Poezii*, ed. cit. (Marian Papahagi). Montale, Eugenio, *Timpul nostru*, în *Convorbiri literare*, nr. 3, 1986.

Morpurgo-Tagliabue, Guido, *Estetica contemporană*, vol. I, II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.

Mukařovský, Jan, *Despre limbajul poetic*, în *Poetică şi stilistică*, Editura Univers, Bucureşti, 1972.

Munteanu, Romul, *Prefaţă* la Osip Mandelştam, *Silentium*, Editura Univers, Bucureşti, 1971.

Munteanu, Romul, *Noul Roman francez*, studiu şi antologie de texte, E.P.L.U., Bucureşti, 1968.

Muşina, Alexandru, *Paradigma poeziei moderne*, Editura Leka-Brâncuş, 1996. Muşina – *Poezia – o şansă...*, în Gheorghe Crăciun, *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice*, ed. cit.

Muşina, Alexandru, *Poezia cotidianului*, în lucr. cit., ed. cit.

Nadeau, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Éditions du Seuil, Paris, 1964.

Negrici, Eugen, *Expresivitatea involuntară*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977.

Negrici, Eugen, *Introducere în poezia contemporană*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985.

Negrici, Eugen, *Sistematica poeziei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988.

Nemoianu, Virgil, *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier*, Harvard University Press, 1984.

Nemoianu, Virgil, *O teorie a secundarului. Literatură, progres şi reacţiune*, Editura Univers, Bucureşti, 1997.

Nietzsche, Friedrich, *Dincolo de bine şi de rău*, ediţie bilingvă, Editura Universitas, Bucureşti, 1998.

Nouss, Alexis, *La modernité*, P.U.F., Paris, 1995.

Novalis, *Între veghe şi vis. Fragmente romantice*, Editura Univers, Bucureşti, 1995.

O'Hara, Frank, *Personismul. Un manifest*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1987.

Olson, Charles, *Versul proiectiv*, în *Interval*, nr. 4-5, 1990.

Olson, Charles, *Human Universe*, în *Selected Writings*, New Directions, New York, 1966.

Papahagi, Marian, *Critica de atelier*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983.

Papahagi, Marian*, Prefaţă* la Eugenio Montale, *Poezii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988.

Papu, Edgar, *Evoluţia şi formele genului liric*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1968.

Papu, Edgar, *Despre stiluri*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1986.

Pasternak, B.; Kaverin, V.; Slonimski, S., *Memorii*, Editura Univers, Bucureşti, 1978.

Pavese, Cesare, *Dialoguri cu Leucó*, Editura Univers, Bucureşti, 1970.

Perpessicius, *Opere*, vol. XI, Editura Minerva, Bucureşti, 1980.

Pessoa, Fernando, *Oeuvres de Fernando Pessoa, VII Le chemin du serpent*, Christian Bourgois éd., Paris, 1991.

Pessoa, Fernando, *Oeuvres complètes de Fernando Pessoa, I. Proses publiées du vivant de l'auteur*, Éditions de la Difference, Paris, 1988.

Petrescu, Ioana Em., *Modernism / Postmodernism: A Hypothetical Model*, în *Euresis*, nr. 1-2, 1995.

Petrescu, Liviu, *Poetica postmodernismului*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1996.

Plett, Heinrich F., *Ştiinţa textului şi analiza de text Semiotică, lingvistică, retorică*, Editura Univers, Bucureşti, 1983.

Poe, Edgar Allan, *Principiul poetic*, Editura Univers, Bucureşti, 1971.

Ponge, Francis, *Méthodes,* Éditions Gallimard, Paris, 1961.

Ponge, Francis, *Preumblare prin serele noastre*, în *Secolul 20*, nr. 325-326-327, f.a.

Pop, Ion, *Ore franceze*, Editura Univers, Bucureşti, 1979.

Pop, Ion, *Jocul poeziei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985.

Pop, Ion, *L'avant-garde roumaine: une „synthèse moderne"*, în *Euresis*, nr. 1-2, 1994.

Pop, Ion, *Un „avangardist de unul singur"*, prefaţă la Victor Valeriu Marinescu, *Ştiri despre Victor Valeriu Marinescu*, Editura Cogito, Oradea, 1995.

Popescu, Simona, *Sensul poeziei, astăzi*, în Gheorghe Crăciun, *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice*, ed. cit.

Popovici, Vasile, *Rimbaud*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1997.

Portuondo, José Antonio, *Conceptul de poezie*, Editura Univers, Bucureşti, 1982.

Poulet, Georges, *Études sur le temps humain,* vol. II, Éditions Plon, Paris, 1952.

Poulet, Georges, *Conştiinţa critică*, Editura Univers, Bucureşti, 1979.

Poulet, Georges, *Metamorfozele cercului*, Editura Univers, Bucureşti, 1987.

Pound, Ezra, *A retrospect*, în *Modern Poets on Modern Poetry*, ed. cit.

Pound, Ezra, *Retrospectivă*, în *Secolul 20*, nr. 5, 1970.

Pound, Ezra, *A.B.C.-ul lecturii*, în rev. cit.

Quintilianus, *Arta oratorică*, vol. I, II, III, Editura Minerva, Bucureşti, 1974.

Ray, Lionel, *Trei stadii ale unui text. Întâia versiune, 20 sau 25 octombrie 1971*, în *Les lettres françaises*, 19-25 ian. 1972.

Raymond, Marcel, *De la Baudelaire la suprarealism*, Editura Univers, Bucureşti, 1970.

Read, Herbert, *Imagine şi idee. Funcția artei în dezvoltarea conştiinței umane*, Editura Univers, Bucureşti, 1970.

Read, Herbert, *Originile formei în artă*, Editura Univers, Bucureşti, 1971.

Reichler, Claude, *L'interprétation des textes*, Éditions de Minuit, Paris, 1989.

Richards, I.A., *Principii ale criticii literare*, Editura Univers, Bucureşti, 1974.

Richard, Jean-Pierre, *Poezie şi profunzime*, Editura Univers, Bucureşti, 1974.

RicĹ“ur, Paul, *Metafora vie*, Editura Univers, Bucureşti, 1984.

RicĹ“ur, Paul, *Istorie şi adevăr*, Editura Anastasia / C.E.U. Press, Bucureşti, 1996.

Riffaterre, Michael, *Semiotics of Poetry*, Methuen, London, 1980.

Riffaterre, Michael, *La production du texte*, Éditions du Seuil, Paris, 1979.

Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit, Paris, 1963.

Robbe-Grillet, Alain, *O cale pentru romanul viitor*, în *Noul Roman francez*, studiu şi antologie de texte de Romul Munteanu, E.P.L.U., Bucureşti, 1968.

Robertis, Giuseppe de, *Ocaziile*, în Eugenio Montale, *Poezii*, ed. cit. (Marian Papahagi).

Rosetti, Al., *Introducere în fonetică*, Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1967.

Saramandu, Nicolae, *Lingvistica integrală*, interviu cu Eugeniu Coşeriu, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 1996.

Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?,* Éditions Gallimard, Paris, 1966.

Sartre, Jean-Paul, *Baudelaire*, E.P.L.U., Bucureşti, 1969.

Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale,* Payot, Paris, 1971.

Scarlat, Mircea, *George Bacovia*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987.

Schelling, F.W.J., *Sistemul idealismului transcendental*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995.

Schlegel, August Wilhelm; Schlegel, Friedrich, *Despre literatură*, Editura Univers, Bucureşti, 1983.

Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981.

Simion, Eugen, *Sfidarea retoricii. Jurnal german*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985.

Sontag, Susan, *L'oeuvre parle*, Éditions du Seuil, Paris, 1968.

Speranția, Eugeniu, *Contemplație şi creație estetică*, Centrul de Studii Transilvane, Cluj-Napoca, Editura Fundația Culturală Română, 1997.

Spiridon, Monica, *Cui îi sună ceasul?*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1985.

Spiridon, Monica, *Apărarea şi ilustrarea criticii*, E.D.P., Bucureşti, 1996.

Steiner, George, *După Babel*, Editura Univers, Bucureşti, 1983.

Steiner, George, *Sfera versului şi sfera prozei*, în *Secolul 20*, nr. 3, 1973.

Steiner, George, *Limbaj şi tăcere*, în *Secolul 20*, nr. 9, 1976.

Steiner, George, *Réelles présences. Les arts du sens*, Éditions Gallimard, Paris, 1991.

Stoenescu, Ştefan, *Poemul ca gest*, prefață la Frank O'Hara, *Meditații în imponderabil*, Editura Univers, Bucureşti, 1980.

Stoenescu, Ştefan, *În zona tranzițiilor reversibile: postmodernismul ca transvaluare şi feedback*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986

Stoiciu, Liviu Ioan, *În contact direct cu lumea*, în Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, ed. cit.

Stravinski, Igor, *Poetica muzicală*, Editura Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1967.

Streinu, Vladimir, *Versificația modernă*, E.P.L., Bucureşti, 1966.

Streinu, Vladimir, *Poezie şi poeți români*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983.

Şklovski, Viktor, *A fost odată*, Editura Univers, Bucureşti, 1971.

Şklovski, Viktor, *Despre proză*, vol. I, II, Editura Univers, Bucureşti, 1975.

Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Istoria esteticii*, vol. I, II, III, IV, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978.

Tânianov, Iuri, *Ă€ Boris Pasternak*, în *Le formalisme et le futurisme russe devant le marxisme*, Éditions l'Age d'Homme, Lausanne, 1975.

Tânianov, Iuri, *Sur Hlebnikov*, în lucr. cit., ed. cit.

Todorov, Tzvetan, *Littérature et signification,* Larousse, Paris, 1967.

Todorov, Tzvetan, *Teorii ale simbolului*, Editura Univers, Bucureşti, 1983.

Todorov, Tzvetan, *La notion de littérature*, Éditions du Seuil, Paris, 1987.

Todorov, T.; Empson, W.; Cohen, J.; Hartman, G.; Rigolot, F., *Sémantique de la poesie*, Éditions du Seuil, Paris, 1979.

Tomaşevski, Boris, *Teoria literaturii. Poetica*, Editura Univers, Bucureşti, 1973.

Tzara, Tristan, *Manifestul Dada 1918*, în Mario de Micheli, *op. cit.*

Tzara, Tristan, *Manifest despre amorul slab şi amorul amar*, în Mario de Micheli, *op. cit.*

Ţeposu, Radu G., *Viața şi opiniile personajelor*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983.

Vajda, Gyorgy A., *Structura curentului simbolist*, în *Lumina*, nr. 7-8, 1984.

Valéry, Paul, *Introducere în metoda lui Leonardo Da Vinci*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1969.

Valéry, Paul, *Poezii. Dialoguri. Poetică şi stilistică*, Editura Univers, Bucureşti, 1985.

Valéry, Paul, *Tel Quel*, Éditions Gallimard, Paris, 1941.

Van Tieghem, Philippe, *Marile doctrine literare în Franța*, Editura Univers, Bucureşti, 1972.

Varga, Kibédi A. (ouvrage presenté par), *Théorie de la littérature*, Éditions Picard, Paris, 1981.

Vasiliu, Emanuel, *Introducere în teoria textului*, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1990.

Vattimo, Gianni, *Sfârşitul modernității*, Editura Pontica, Constanța, 1993.

Vattimo, Gianni, *Societatea transparentă*, Editura Pontica, Constanța, 1995.

Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, E.P.L., Bucureşti, 1966.

Vianu, Tudor, *Studii de stilistică*, E.D.P., Bucureşti, 1968.

Vianu, Tudor, *Scriitori români din secolul XX*, Editura Minerva, Bucureşti, 1979.

Vişniec, Matei, *Poezia într-o lume normală*, în Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, ed. cit.

Vlasie, Călin, *Poezie şi psihic – teze despre modernismul şi post-modernismul poeziei*, în lucr. cit., ed. cit.

Wellek, René, *Istoria criticii literare moderne*, vol. I, Editura Univers, Bucureşti, 1974.

Wellek, René, *Conceptele criticii*, Editura Univers, Bucureşti, 1970.

Wellek, René, Warren, Austin, *Teoria literaturii*, E.P.L.U., Bucureşti, 1967.

Whitman, Walt, *Opere alese*, Bucureşti, Editura Univers, 1992.

Whorf, B.L., *Linguistique et anthropologie*, Éditions DenoÃ«l/Gonthier, Paris, 1969.

Williams, William Carlos, *Selected Essays*, f. 1., A New Directions Book, 1969.

Williams, William Carlos, *The Autobiography*, A New Directions Book, New York, 1967.

Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, în *Ludwig Wittgenstein*, présentation, choix des textes, bibliographie par Gilles-Gaston Granger, Éditions Seghers, Paris, 1969.

Wordsworth, William, *Prefață la a doua ediție a „Baladelor lirice”*, în *Arte poetice. Romantismul*, ed. cit.

Zukofsky, Louis, *Un objectif et deux autres essais*, traduit par Pierre Alferi, Un bureau sur l'Atlantique/ Royaumont, 1989.

Zumthor, Paul, *Încercare de poetică medievală*, Editura Univers, Bucureşti, 1983.

II. Antologii de texte, dicţionare şi gramatici

Anghelescu, Mircea; Ionescu, Cristina; Lăzărescu, Gheorghe – *Dicționar de termeni literari*, Editura Garamond, Bucureşti, f.a.

Arte poetice. Renaşterea, redactor coordonator: Sanda Anghelescu, selecția, prezentarea şi traducerea textelor: Doina Condrea Derer, Sorina Bercescu, Alexandra Emilian et a., Editura Univers, Bucureşti, 1986.

Arte poetice. Romantismul, coordonarea volumului: Angela Ion, studiu introductiv: Romul Munteanu, Editura Univers, Bucureşti, 1982.

Avădanei, Ştefan, 66 *de poeţi americani*, dicţionar, Editura Universităţii „Al. I. Cuza”, Iaşi, 1997.

Bucur, Romulus; Muşina, Alexandru, *Antologie de poezie modernă. Poeţi moderni despre poezie*, Editura Leka-Brâncuş, 1996.

Ce este literatura? Şcoala formală rusă, antologie şi prefaţă de Mihai Pop, Editura Univers, Bucureşti, 1983.

Crăciun, Gheorghe, *Competiţia continuă. Generaţia ‘80 în texte teoretice*, Editura Vlasie, Piteşti, 1994.

Cuddon, J.A., *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, third edition, Penguin Books, London, 1991.

Dicţionar al literaturii engleze, coordonatori: Ana Cartianu, Ioan Aurel Preda, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1970.

Dicţionar al literaturii franceze, coordonatoare: Micaela Slăvescu, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1972.

DEX. Dicţionarul explicativ al limbii române, ediţia a II-a, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan” şi Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1996.

Dictionnaire de la poésie française contemporaine, Librairie Larousse, Paris, 1968.

Dicţionar general de ştiinţe. Ştiinţe ale limbii, alcătuit de: Angela Bidu-Vrănceanu, Cristina Călăraşu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Mihaela Mancaş, Gabriela Pană Dindelegan, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1997.

Dicţionar de termeni literari, coordonator: Al. Săndulescu, Editura Academiei, Bucureşti, 1976.

Dragomirescu, Gh.N., *Dicţionarul figurilor de stil*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1995.

Ducrot, Oswald; Todorov, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Éditions du Seuil, Paris, 1972.

Ducrot, Oswald; Schaeffer, Jean-Marie, *Noul dicţionar enciclopedic al ştiinţelor limbajului*, Editura Babel, Bucureşti, 1996.

Eseişti spanioli, antologie de Ovidiu Drimba, Editura Univers, Bucureşti, 1982.

Fowler, Roger (ed.), *A Dictionary of Modern Critical Terms*, Routledge and Kogan Paul, London/Boston, 1973.

Gramatica limbii române, vol. I, ediția a II-a, Editura Academiei, Bucureşti, 1966.

Grigorescu, Dan, *Literatura americană. Dicționar cronologic*, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1977.

Guțu, G., *Dicționar latin-român*, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1983.

Iluminismul, I, II, III, antologie, studiu introductiv şi note biobibliografice de Romul Munteanu, Editura Albatros, Bucureşti, 1971.

Iordan, Iorgu; Guțu-Romalo, Valeria; Niculescu, Alexandru, *Structura morfologică a limbii române contemporane*, Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1967.

Le formalisme et le futurisme russe devant le marxisme, traduction, commentaire et préface de Gérard Conio, Éditions l'Age d'Homme, Laussane, 1975.

Marcu, Florin; Maneca, Constant, *Dicționar de neologisme*, ediția a III-a, Editura Academiei, Bucureşti, 1978.

Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973.

Modern Poets on Modern Poetry, edited by James Scully, Fontana/Collins, Glasgow, 1966.

Morrier, H., *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, P.U.F., Paris, 1961.

Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel" 1960-1971, introducere, antologie şi traducere de Adriana Babeți şi Delia Şipețean-Vasiliu, Editura Univers, Bucureşti, 1980.

Perpessicius, *De la Chateaubriand la Mallarmé. Antologie de critică franceză literară*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976.

Poetica americană. Orientări actuale, studii critice, antologie, note şi bibliografie de Mircea Borcilă şi Richard McLain, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981.

Poetică şi stilistică. Orientări moderne, prolegomene şi antologie de Mihail Nasta şi Sorin Alexandrescu, Editura Univers, Bucureşti, 1972.

Scriitori români, dicționar, coordonator: Mircea Zaciu în colab. cu M. Papahagi şi A. Sasu, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1978.

Teoria limbajului poetic. Şcoala filologică rusă, antologie, traducere, studiu introductiv, note şi bibliografie de Livia Cotorcea, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iaşi, 1994.

Terminologie poetică şi retorică, dicționar, coordonator: Val. Panaitescu, Editura Universității „Al. I. Cuza”,Iaşi, 1994.

Zaciu, Mircea; Papahagi, Marian; Sasu, Aurel, *Dicționarul scriitorilor români, A – C*, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 1995.

III. Antologii de poezie

A.E. Baconsky, *Panorama poeziei universale contemporane*, Editura Albatros, Bucureşti, 1972.

Antologie a poeziei americane moderne, alcătuită de Margareta Sterian, cu o prefață de Petru Comarnescu, Editura de Stat, Bucureşti, 1947.

Antologie de poezie americană de la începuturi până azi, I, II, ediție întocmită de Leon Levițchi şi Tudor Dorin, prefață şi tabel cronologic de Dan Grigorescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1977, 1978.

Antologie de poezie engleză de la începuturi până azi, III, IV, ediție întocmită de Leon Levițchi şi Tudor Dorin, prefață şi tabel cronologic de Dan Grigorescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1983, 1984.

Antologie de poezie rusă. Perioada clasică, III, antologie şi prezentări de Tatiana Nicolescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1987.

Antologia literaturii române de avangardă, antologie de Saşa Pană, prefață de Matei Călinescu, E.P.L., Bucureşti, 1969.

Antologia poeziei americane, alcătuită de Ion Caraion, note biobibliografice de Petre Solomon, Editura Univers, Bucureşti, 1979.

Antologia poeziei franceze de la Rimbaud până azi, I, II, III, ediție întocmită de Ion Caraion şi Ov. S. Crohmălniceanu, cuvânt înainte de Ov. S. Crohmălniceanu, Editura Minerva, Bucureşti, 1974, 1975, 1976.

Antologia poeziei generației ‘80, alcătuită de Alexandru Muşina, Editura Vlasie, Piteşti, 1993.

Antologia poeziei romantice germane, antologare şi prefață de Hertha Perez, E.P.L.U., Bucureşti, 1969.

Atlas de sunete fundamentale, traduceri, prefață şi postfață de Ştefan Aug. Doinaş, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988.

Avangarda literară românească, antologie, studiu introductiv şi note biobibliografice de Marin Mincu, Editura Minerva, Bucureşti, 1983.

Bernard Delvaille, *La nouvelle poésie française*, anthologie, Éditions Seghers, Paris, 1974.

Change. Première suite, édité par Collectif Change, Union générale d’éditions, Paris, 1974.

Contemporary American Poetry, second edition, edited by Donald Hall, Penguin Books, London, 1972.

Écrivains irlandais d’aujourd’hui, presentés par Serge Fauchereau, Paris, *Les lettres Nouvelles,* nr. 1, mars 1973.

La poesia moderna en lengua española, antologia, *El postmodernismo*, tomo II, compilación: Guillermo Rodriguez Rivera, edición: Thelma Alvarez de la Torre, Editorial Pueblo y Educación, Ciudad de la Habana, 1987.

Lirică americană contemporană, traducere şi prefață de Virgil Teodorescu şi Petronela Negoşanu, Editura Albatros, Bucureşti, 1980.

Lirică franceză modernă, florilegiu de C.D. Zeletin, Editura Albatros, Bucureşti, 1981.

Manolescu, Nicolae, *Poezia română modernă de la G.Bacovia la Emil Botta*, antologie, prefață şi note, Editura Allfa-Paideia, Bucureşti, 1996.

Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Éditions Gallimard, 1981.

Poeți clasici coreeni, antologie de A.E. Baconsky, Editura Tineretului, Bucureşti, 1960.

Poezia austriacă modernă de la Rainer Maria Rilke până în zilele noastre, antologie şi traduceri de Maria Banuş şi Petre Stoica, Editura Minerva, Bucureşti, 1970.

Poezie americană modernă şi contemporană, antologie şi traducere de Mircea Ivănescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986.

Poezia germană modernă de la Stefan George la Enzensberger, II, antologie şi note biobibliografice de Petre Stoica, E.P.L., Bucureşti, 1967.

Poezia poloneză contemporană, antologie şi traducere de Nicolae Mareş, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981.

Poezie sovietică modernă şi contemporană, antologie şi traducere de Alexandru Pintescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988.

The New Poetry, selected and introduced by A. Alvarez, Penguin Books, London, 1976.

The Norton Anthology of Modern Poetry, second edition, edited by Richard Ellmann and Robert O'Clair, New York-London, W.W. Norton and Company, 1988.

The Oxford Book of American Verse, chosen and with an Introduction by F.O. Matthiessen, New York, Oxford University Press, 1962.

The Penguin Book of American Verse, edited by Geoffrey Moore, London, Penguin Books, 1989.

The Postmoderns: The New American Poetry Revised, edited by Donald Allen and George F. Butterick, New York, Grove Press, 1982.

49+1 nouveaux poétes americains, choisis par Emmanuel Hocquard et Claude Royet-Journoud, Un bureau sur l'Atlantique / Royaumont, 1991.

IV. Volume de poezie

Aleixandre, Vicente, *Umbra Paradisului*, selecţie, traducere şi notă introductivă de Sorin Mărculescu, Editura Univers, Bucureşti, 1972.

Bacovia, G., *Opere*, antologie, prefaţă, note şi bibliografie de Mihail Petroveanu, text stabilit şi variante de Cornelia Botez, Editura Minerva, Bucureşti, 1978.

Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal / Florile răului*, ediţie alcătuită de Geo Dumitrescu, E.P.L.U., Bucureşti, 1967.

Baudelaire, Charles, *Mici poeme în proză*, traducere de G. Georgescu, Editura Univers, Bucureşti, 1971.

Blaga, Lucian, *Opere, I. Poezii antume*, ediţie critică şi studiu introductiv de George Gană, Editura Minerva, Bucureşti, 1982.

Boileau, *Arta poetică*, traducere de I. Marinescu, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1957.

Char, René, *Poeme alese*, traducere de Gellu Naum, Editura Tineretului, Bucureşti, 1968.

Crane, Hart, *Podul Brooklyn*, traducere de Rodica Mihăilă şi Irina Grigorescu, Editura Univers, Bucureşti, 1979.

Dickinson, Emily, *Versuri*, traducere şi postfaţă de Veronica Porumbacu, prefaţă de Dan Grigorescu, E.P.L.U., Bucureşti, 1969.

Eliot, T.S., *Patru cvartete*, traducere de Sorin Mărculescu, Editura Univers, Bucureşti, 1971.

Elitis, Odysseas, *Iar ca sentiment un cristal*, sinteză realizată de Iordan Chimet, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980.

Éluard, Paul, *Poezii*, traducere şi prefaţă de Virgil Teodorescu, Editura Tineretului, Bucureşti, 1967.

Enzensberger, Hans Magnus, *Sfârşitul bufniţelor*, ediţie bilingvă, traducere de Ileana Mălăncioiu şi Aurelian State, Editura Univers, Bucureşti, 1974.

Frost, Robert, *Versuri*, traducere de Victor Felea, Editura Tineretului, Bucureşti, 1969.

Góngora y Argote, Luis de, *Polifem şi Galateea*, traduceri, comentarii şi interpretări de Darie Novăceanu, Editura Univers, Bucureşti, 1982.

Ivănescu, Mircea, *Poesii*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1970.

Jiménez, Juan Ramón, *Poeme*, traducere de Darie Novăceanu, Editura Albatros, Bucureşti, 1971.

Kavafis, Constantin P., *Poezii*, traducere de Aurel Rău, Editura Univers, Bucureşti, 1971.

Kavafis, Constantin P., *Opera poetică*, traducere, prezentări, note şi comentarii de Elena Lazăr, Editura Omonia, Bucureşti, 1993.

Lautréamont, *Oeuvres complètes d'Isidore Ducasse,* Librairie Générale Française, Paris, 1963.

Lautréamont, *Cânturile lui Maldoror. Opere complete*, traducere, bibliografie şi ilustraţii de Taşcu Gheorghiu, Editura Univers, Bucureşti, 1976.

Lee Masters, Edgar, *Antologia orăşelului Spoon River*, traducere de Ion Caraion, prefaţă de Virgil Nemoianu, E.P.L.U., Bucureşti, 1968.

Lorca, Federico GarcĂa, *Carte de poeme*, traducere şi comentarii de Darie Novăceanu, Editura Univers, Bucureşti, 1986.

Lorca, Federico GarcĂa, *Obras completas*, tomo I (verso, prosa, musica, dibujos), recopilacion, cronologĂa, bibliografia y notas de Arturo del Hoyo, Editura Aguilar, Madrid, 1980.

Maiakovski, Vladimir, *Octombrie*, antologie de Tamara Gane, traducere de Cicerone Theodorescu, Editura Univers, Bucureşti, 1977.

Maiakovski, Vladimir, *Trei poeme de dragoste*, traducere de Cicerone Theodorescu, Editura Univers, Bucureşti, 1970.

Mallarmé, Stéphane, *Poésies*, Bookking International, Paris, 1993.

Mallarmé, Stéphane, *Album de versuri*, ediţie bilingvă, traducere, glose şi iconografie de Şerban Foarţă, prefaţă de Mihai Pop, Editura Univers, Bucureşti, 1988.

Mallarmé, Stéphane, *Divagaţii. Igitur. O lovitură de zaruri*, I, II, versiune în limba română de Ioana Diaconescu şi Mihnea Moroianu, Editura Atlas, Bucureşti, 1997.

Mandelştam, Osip, *Silentium*, traducere de V. Bucuroiu şi P. Brăileanu, Editura Univers, Bucureşti, 1980.

Mandelştam, Osip, *Tristia*, traducere de Puiu Brăileanu şi Valeriu Bucuroiu, prefaţă, note şi tabel cronologic de Puiu Brăileanu, Editura Libra, Bucureşti, 1994.

Marino, Giambattista, *Florilegiu*, ediţie bilingvă, Editura Univers, Bucureşti, 1976.

Montale, Eugenio, *Poezii*, ediţie bilingvă, traducere de Dragoş Vrânceanu, E.P.L., Bucureşti, 1968.

Montale, Eugenio, *Poezii*, antologie, traducere, prefaţă, note şi repere critice de Marian Papahagi, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988.

Montale, Eugenio, *Quademo di quattro anni / Caiet pe patru ani*, traducere de Florin Chiriţescu, Editura Univers, Bucureşti, 1981.

Naum, Gellu, *Athanor*, E.P.L., Bucureşti, 1968.

O'Hara, Frank, *Meditații în imponderabil*, traducere de Constantin Abăluță și Ștefan Stoenescu, prefață de Ștefan Stoenescu, Editura Univers, București, 1980.

Pasternak, Boris, *Lirice*, traducere și prefață de Marin Sorescu, Editura Univers, București, 1989.

Perse, Saint-John, *Poeme*, traducere și prefață de Aurel Rău, E.P.L.U., București, 1969.

Pessoa, Fernando, *Ploaia oblică*, traducere și prefață de Roxana Eminescu, Editura Univers, București, 1980.

Plath, Sylvia, *Ariel și alte poeme*, traducere și prefață de Vasile Nicolescu, Editura Univers, București, 1980.

Ponge, Francis, *De partea lucrurilor / Le parti pris des choses*, ediție bilingvă, traducere și prefață de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1974.

Pound, Ezra, *Cantos*, traducere și postfață de Virgil Teodorescu și Petronela Negoșanu, Editura Junimea, Iași, 1983.

Quasimodo, Salvatore, *Poezii*, traducere de A.E. Baconsky, E.P.L., București, 1968.

Queneau, Raymond, *Artă poetică*, traducere și prefață de Ion Caraion, Editura Albatros, București, 1979.

Rimbaud, Arthur, *Oeuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Éditions Gallimard, Paris, 1972.

Rimbaud, Arthur, *Scrieri alese*, traducere de N. Argintescu-Amza, E.P.L.U., București, 1968.

Ritsos, Iannis, *Poezii*, traducere și prefață de Nina Cassian, Editura Tineretului, București, 1966.

Sandburg, Carl, *Versuri*, traducere și prefață de A.E. Baconsky, Editura Tineretului, București, 1966.

Seferis, Ghiorghios, *Poezii*, traducere și prefață de Aurel Rău, Editura Tineretului, București, 1965.

Stelaru, Dimitrie, *Mare incognitum*, cuvânt înainte de Lucian Raicu, Editura Tineretului, București, 1969.

Stevens, Wallace, *Lumea ca meditație*, traducere de Constantin Abăluță și Ștefan Stoenescu, prefață de Ștefan Stoenescu, Editura Univers, București, 1970.

Trakl, Georg, *Tânguirea mierlei*, traducere, prefață și note de Petre Stoica, Editura Facla, Timișoara, 1981.

Trakl, Georg, *Poeme / Dichtungen*, ediție îngrijită de Simona Kessler Herausgeber, traducere de Mihail Nemeș, Editura Paideia, București, 1991.

Ungaretti, Giuseppe, *Poezii*, traducere de Miron Radu Paraschivescu și Alexandru Balaci, E.P.L., București, 1968.

Ungaretti, Giuseppe, *Bucuria*, traducere de Alexandra Ungureanu, prefață și tabel cronologic de Doina Condrea Derer, Editura Univers, București, 1988.

Valéry, Paul, *Poezii Dialoguri. Poetică și estetică*, ediție îngrijită și prefațată de Ștefan Aug. Doinaș, traduceri de Ștefan Aug. Doinaș, Alina Ledeanu și Marius Ghica, Editura Univers, București, 1989.

Whitman, Walt, *Opere alese*, traducere și prezentare de Mihnea Gheorghiu, Editura Univers, București, 1992.

Williams, William Carlos, *Poeme*, traducere de Aurel Covaci, Editura Albatros, București, 1971.

Williams, William Carlos, *Poèmes / Poems,* édition bilingue, introduction, traduction et notes par Jaqueline Saunier-Ollier, Éditions Aubier-Montaigne, Paris, 1981.

Index de autori *

A

Abăluță, Constantin 71, 102, 129, 347, 542-544

Ahmatova, Anna 52, 86, 170, 176, 202-207, 212, 355, 393

Alberti, Rafael 420, 518

Aldington, Richard 193, 196

Alecsandri, Vasile 483

Aleixandre, Vicente 420

Alexandrescu, Grigore 132-135, 137, 142, 337, 449, 482
Alexandru, Ioan 341, 543
Alonso, Dámaso 54, 78
Anghel, Dimitrie 234, 330
Antonesei, Liviu 352
Apollinaire, Guillaume 68, 92, 97, 99, 101, 112, 357, 445, 462, 488
Aragon, Louis 55, 385, 536
Arghezi, Tudor 148, 331-335, 337, 341
Ariosto, Ludovico 162
Aristotel 54-55, 76, 98, 130, 230, 261-262, 376, 415, 451, 459, 479, 489, 551-552n23
Arp, Hans 494
Aseev, Nikolai 214
Ashbery, John 324
Asselineau, Roger 253, 259
Aucouturier, Michel 205
Auden, W.H. 355

B

Baconsky, A.E. 45, 114-115, 209, 266, 347
Bacovia, G. 5, 7, 24, 26, 37, 45, 52, 61, 65, 72-73, 93, 113-115, 148, 205-206, 234-235, 237-243, 245-249, 289, 291, 296, 329-332, 335-336, 339, 354, 366, 393, 432, 442, 506, 535, 538, 583n95-96, 584n97-98, 657, 670
Bahtin, Mihail 106, 426-429, 659
Balestrini, Nanni 46, 475, 508-509
Ball, Hugo 411, 494-498, 549-550n14, 660
Ballo, Guido 46
Bally, Charles 153
Baltag, Cezar 22, 341, 658
Baltazar, Camil 337

Barbu, Ion 148-149, 311330-332, 334, 336-337, 341, 366, 463, 483, 518, 542, 603n74
Barth, John 576-577n16
Barthes, Roland 48, 55, 67, 98, 132-133, 142, 168, 471-472, 474, 512, 573-574n36, 576-577n16, 604n75, 611-612n108, 617n38
Baudelaire, Charles 46-47, 94, 152, 171, 175, 234, 240, 330, 355-357, 380, 383-384, 389, 398, 408-411, 413, 423, 436-440, 463-464, 519, 534, 546, 547n2, 556n36, 598n36, 604-605n76
Baudrillard, Jean 503, 616n29
Baudry, Jean Louis 475, 514
Baumgarten, Alexander Gottlieb 376
Bayley, John 381
Belîi, Andrei 201, 203, 212
Benn, Gottfried 286, 402, 411, 419-420, 488, 518, 521, 523
Berrigan, Ted 391
Berryman, John 163, 176, 355, 391, 549-550n14
Bishop, Elizabeth 176, 324, 355
Blaga, Lucian 72, 115, 140, 148, 330-334, 336-338, 542
Blake, William 380-381
Blanchot, Maurice 10, 58, 67
Blandiana, Ana 341
Blok, Alexandr 201, 203, 206
Bloomfield, Louis 118-119
Bly, Robert 318, 391, 393
Bodiu, Andrei 129, 348, 353, 578-579n16
Bogza, Geo 331
Boileau, Nicolas 134, 136, 166-167, 402, 567n40
Bolintineanu, Dimitrie 483, 569-570n8
Bonfiglioli, Pietro 283-284, 288, 292
Botta, Dan 337, 483
Bousoño, Carlos 46, 48, 54, 74-80, 82-88, 90, 92, 112-113, 115, 146-147, 163, 174, 281, 356-357, 359, 378, 388, 398, 410, 412, 480, 542, 567n40, 571-572n18, 656, 668

Brecht, Bertold 71, 86, 121, 142, 176, 256-257, 259, 389, 535-536, 549-550n14
Brémond, Marcel 521, 619n47
Breton, André 83, 107, 124-125, 130, 268, 357, 373, 380, 385, 488-489, 491-492, 502, 568n42, 614-615n10
Bridges, Robert 194, 553n24, 558-559n39
Brik, Osip 213-214
Briusov, Valeri 201, 212
Browning, Robert 101
Brumaru, Emil 345, 347, 543
Bruneau, Charles 567n40
Bucur, Romulus 129, 348, 350, 444, 483, 578-579n16
Bunting, Basil 274
Burliuk, David 213
Burroughs, William 213, 590n200
Butor, Michel 99-100, 548n3
Byron, George Gordon 280

C

Caeiro, Alberto 221-222, 224-229, 231, 233, 395, 441, 443, 582-583n88
Campos, Alvaro de 221-222, 229-233
Campos, Haroldo de 475
Caragiale, Ion Luca 337, 347
Caragiale, Mateiu I. 150, 569-570n8
Caraion, Ion 237, 339
Catulus 162
Cavalcanti, Guido 194
Călin, Vera 177
Călinescu, George 428
Călinescu, Matei 195, 330
Cărtărescu, Mircea 348-349, 396, 427, 442, 445-446, 483, 578-579n16, 584n98

Cârneci, Magda 38, 348, 351
Cârstean, Svetlana 129
Cehov, Anton Pavlovici 324
Celan, Paul 83, 518
Char, René 72, 385, 464, 518
Charles, Michel 365
Chioaru, Dumitru 353
Chomsky, Noam 120
Cicero 166
Ciobanu, Mircea 24, 543
Ciocârlie, Livius 38, 384, 611n106
Claudel, Paul 105, 605n86
Cohen, Jean 48, 52, 55, 64, 73, 87, 92, 104, 118-119, 123, 153, 172, 479-480, 549-550n14, 559-560n49, 575n1
Coleridge, Samuel 143, 162, 171, 175, 177, 380-382, 526, 565n19, 576n15
Collobert, Danielle 475, 512-513
Comarnescu, Petre 356, 358
Condillac, Étienne Bonnot de 376
Contini, Gianfranco 283, 288
Corbea, Andrei 57
Corbière, Tristan 234
Corneille, Pierre 479
Corti, Maria 291
Coşbuc, George 330, 337
Coşeriu, Eugen 551-553n23
Coşovei, Traian T. 352
Coteanu, Ion 151
Creeley, Robert 52, 89-90, 93, 98, 101, 113, 317, 539
Croce, Benedetto 75
Crudu, Dumitru 129, 353
Culler, Jonathan 53, 172, 559-560n49, 585-586n132

cummings, e.e. 46, 52, 68, 71, 102, 176, 268, 309-310, 312-313, 318, 445, 539

D

Dante Alighieri 162, 194, 223, 236, 279, 283, 416
Debenedetti, Giacomo 282, 400, 588n154
Dee, John 527
Deleuze, Gilles 537
Democrit 297
Descartes, René 376, 393
Diderot, Denis 94
Diego, Gerardo 420
Dimaras, C.Th. 267
Dimov, Leonid 345, 568-569n43
Dinescu, Mircea 543
Dobrescu, Caius 129, 342, 348, 427, 483
Doinaş, Ştefan Aug. 130, 553-555n28, 568-569n43
Donne, John 279-280
Doolittle, Hilda 193, 196
Dorn, Edward 317, 605-606n86
Du Marsais, César Chesneau 55, 57
Dufrenne, Mikel 48, 533
Dumitrescu, Geo 339-340, 347
Dumont, Louis 597-598n35, 604n75
Duncan, Robert 317, 605-606n86

E

Eco, Umberto 400, 576-577n16
Eichenbaum, Boris 203

Eliot, T.S. 50-52, 56, 86, 92-93, 126, 176, 200, 209, 250, 259, 272, 314-315, 354-355, 380, 397, 401, 427, 441, 488, 491, 531-533, 549-550n14, 576n15, 588n154, 595n9, 596n25, 605-606n86
Elitis, Odysseas 356, 380
Éluard, Paul 385, 488, 518, 536
Eminescu, Mihai 123, 146, 150-151, 244, 333, 336-337
Emmanuel, Pierre 72, 518, 553-555n28
Ene, Gheorghe 353, 476, 483, 576-579n16
Enzensberger, Hans Magnus 488
Esenin, Serghei 176, 210, 212

F

Farago, Elena 329
Fargue, Léon-Paul 69
Fauchereau, Serge 103, 201, 315, 318
Faye, Jean Pierre 46, 475, 510
Felea, Victor 71, 129, 251, 344, 347
Ferry, Luc 377-378, 393
Filerot, Sergiu 339
Filimon, Nicolae 150, 569-570n8
Flaubert, Gustave 230, 608n93
Flora, Ion 129, 348, 352
Fontanier, Pierre 55
Foucault, Michel 460, 517, 573-575n36, 300n53, 619-620n56
Fox, Charles James 217, 576n15
France, Anatole 47
Friedrich, Hugo 48, 71, 74, 76, 86, 92, 131, 161, 163, 171, 174-176, 286, 293, 332, 356, 379, 388, 400, 410, 417, 419, 438, 440, 457, 480, 499, 526, 531, 540, 547-548n2, 551-553n23, 576-579n16, 599n46, 604n76
Frost, Robert 71, 86, 142, 170, 250-259, 318-319, 324, 355, 390, 442, 463, 539
Fundoianu, Barbu 148, 330-332, 337

G

Genette, Gérard 48, 53, 68-73, 91-92, 116-117, 122-123, 129-131, 151, 161, 165, 478, 480, 549n14, 553-555n28, 559n45, 559-560n49, 566n26, 568-569n43, 602n69
George, Stefan 83, 518
Gheorghe, Ion 69, 341
Gheorghiu, Virgil 337
Ghill, René 547-548n2
Ghiu, Bogdan 129, 348, 443, 476, 483, 576-579n16, 600n53
Gide, André 302
Gil, José 226, 582-583n88
Ginsberg, Allen 318
Goga, Octavian 337
Góngora, Luis de 149, 387, 488, 569n5, 572-573n24
Gorki, Maxim 213
Greimas, AlgĂrdas Julien 54
Guest, Barbara 324
Guglielmi, Angelo 505, 508
Guillén, Jorge 385, 518, 578
Guiraud, Pierre 153-154
Gumiliov, Nikolai 202

H

Handke, Peter 46, 126-127, 373, 475
Harsdçrffer, Georg Philipp 125, 488
Heissenbüttel, Helmut 129, 375, 379, 423, 475, 515-516
Hikmet, Nazim 536
Hlebnikov, Velimir 123-125, 212-213, 387, 426
Hocke, G.R. 44, 74, 123, 387, 456, 486-488, 548n2, 613n3
Hojdak, Franz 465
Holban, Anton 150, 569-570n8
Hçlderlin, Friedrich 101, 380, 382, 416, 573-574n36

Homer 279, 314, 417, 479, 605n86
Hopkins, G.M. 73, 171, 175, 402, 558-559n39, 559n40, 562-563n5
Hristić, Jovan 54, 90-93, 96, 144, 161, 180, 295, 465, 597n27, 597n29, 605n86
Hugo, Victor 608n94
Hulme, T.E. 196, 198, 200, 268
Hume, David 361, 376
Hutcheon, Linda 576-579n16, 605-606n86
Hurezeanu, Emil 352, 444

I

Iacobescu, Al. 234
Iaru, Florin 348-349, 444, 576-579n16
Ignat, Mihai 129, 353
Ionescu, Eugen 331, 495-496
Iosif, Şt.O. 330
Iova, Gheorghe 129, 352, 443, 476, 483, 515, 576-579n16, 612-613n115
Isou, Isidor 411, 495, 497-498
Ivănescu, Mircea 71-72, 129, 139-140, 142, 345-347, 427, 442, 449, 483, 543-544

J

Jakobson, Roman 48, 52, 55, 58-63, 65, 69, 73, 91-92, 101, 104, 108, 146, 171, 175, 414, 478, 481, 551552n23, 555-556n34, 558-559n39, 562-563n5, 573-575n36
Jauss, Hans Robert 399, 407-408, 410
Jiménez, Juan Ramón 385, 420, 518
Jirmunski, V.M. 205
Joyce, James 149, 199, 425
Júdice, Nuno 475
Jünger, Ernst 553-555n28

K

Kamenski, Vasili 214
Kavafis, Constantin P. 52, 71, 86, 109, 131, 141, 143176, 232, 260-268, 277, 289, 291, 380, 393, 407, 432, 442, 541, 546, 549-551n14, 619-620n56
Kircher, Athanasius 527
Koch, Kenneth 176, 324, 605-606n86
Kristeva, Julia 54, 471, 475, 480, 573-575n36
Krucionâh, Aleksei 108, 212-213
Kuzmin, Vladimir 201

L

La Fontaine, Jean de 402
La Métrie, Julien Offray de 376
Laforgue, Jules 200, 234, 547-548n2
Lagerkvist, Pär 176
Lamartine, Alphonse de 479
Lamy, R.P. Bernard 55, 64
Lautréamont 330, 333, 380, 421-422, 474, 489-491, 493, 495
Levertov, Denise 317
Lawrence, D.H. 196
Lee Masters, Edgar 172, 176, 318-319, 355, 427
Lefter, Ion Bogdan 584n97-98
Leibniz, Gottfried Wilhelm 376
Leiris, Michel 563-564n8
Leopardi, Giacomo 101
Lippet, Johan 465
Lévi-Strauss, Claude 573-575n36
Locke, John 361, 375
Lorca, Federico GarcĂa 149, 286, 420, 518, 576-579n16
Lotman, I.M. 452
Lovinescu, Eugen 338, 363

Lowell, Amy 196, 198
Lowell, Robert 52, 162, 170, 176, 266, 308, 318-325, 359, 391, 395, 432, 442, 506, 535, 546, 605-606n86, 619-620n56
Luca, Gherasim 330
Lullus, Raymundus 527
Lyotard, Jean-François 409, 576-579n16

M

Macedonski, Alexandru 126, 234, 239, 329-330, 333, 337
Machado, Antonio 176, 420
Macherey, Pierre 365, 370
MacLeish, Archibald 273
Maeterlinck, Maurice 357
Maiakovski, Vladimir 86, 176, 201, 210, 212-213, 215-217, 231, 295, 324, 354, 389, 536, 581-582n70
Mallarmé, Stéphane 44, 54, 63, 66-69, 72-73, 97, 108, 122, 125, 130-131, 149, 171, 173, 175, 219, 234, 241, 262, 281, 309, 327, 330, 333-334, 355-357, 379, 384, 402, 408-409, 416-417, 419, 423, 432, 439, 445, 460-461, 463, 474, 479, 491, 496, 498-500, 518-519, 523, 532, 534, 547-548n2, 572-573n24, 573-575n36, 603-604n74, 608n93, 608-609n94, 609-610n98, 611n106
Mandelştam, Osip 52, 176, 202, 205-209, 212, 286, 291, 393, 442, 535
Maniu, Adrian 332, 336-337, 341
Manolescu, Nicolae 69, 129-130, 235, 331, 369-370n8
Manrique, Jorje 101
Marcabrú 478, 572-573n24
Marcus, Solomon 123, 153-154, 156, 553-555n28
Marin, Mariana 348, 444
Marinescu, Angela 347
Marinescu, Victor Valeriu 339
Martin, Mircea 81-83, 331, 561-562n58
Martinet, André 153

Mazilescu, Virgil 71, 129, 345, 347, 483, 543-544
Mălăncioiu, Ileana 543
McLuhan, Marshall 360-361
Merleau-Ponty, Maurice 500
Michaux, Henry 69
Mihaiu, Virgil 352
Milton, John 194
Minulescu, Ion 234, 330
Mircea, Ion 344
Moldovan, Ioan 352
Molière 479
Montaigne, Michel de 293, 376
Montale, Eugenio 52, 92, 176, 248, 281-289, 291-297, 354-355, 380, 403, 420, 442, 535, 588n154, 619-620n56
Mora, Antonio 221-222, 224
Moréas, Jean 234, 547-548n2
Morgenstern, Christian 46, 515
Morpurgo-Tagliabue, Christian 614-615n15
Mureşan, Ion 444, 584n98
Mureşan, Viorel 352
Muşina, Alexandru 348, 350, 378, 427, 444, 483, 576-579n16, 584n98

N

Naum, Gellu 127, 330
Naumann, Manfred 406
Nedelciu, Mircea 476
Negrici, Eugen 367, 542-544, 603-604n74
Negruzzi, Costache 150
Nemoianu, Virgil 380, 557-558n38
Neruda, Pablo 389, 536
Nerval, Gérard de 162, 380, 382, 416
Nietzsche, Friedrich 334, 336, 379, 394, 410, 598-599n36

Noica, Constantin 445
Novalis 94, 108, 125, 162, 166, 170-173, 175, 380, 382, 518, 534, 575n1

O

O'Hara, Frank 52, 163, 176, 308, 324-325, 327-328, 362, 372, 380, 391, 414, 432, 442, 465, 506, 538, 619-620n56
Obedenaru, Alexandru 234
Olson, Charles 52, 89, 143, 176, 270, 308-309, 311-317, 325, 359, 380, 427, 442, 446, 462, 506
Oppen, George 52, 176, 274, 276, 314
Oppenheimer, Joel 50, 52, 80, 93, 391
Oprea, Marius 129
Ortega y Gasset 175

P

Pagliarani, Elio 46, 110, 128, 475, 508
Pancrazi, Pietro 287
Pantea, Aurel 352
Papahagi, Marian 288-289, 292
Parra, Nicanor 46, 71, 515
Pascal, Blaise 376, 490, 614n8
Pasternak, Boris 108, 210, 212, 214, 216, 356
Pavese, Cesare 71, 94-95, 143, 170, 176, 356, 501
Paz, Octavio 475
Perloff, Marjorie 605-606n86
Perse, S.-J. 397, 578, 605-606n86
Pessoa, Fernando 52, 176, 211, 218-221, 223-224, 226, 230-233, 314, 355, 380, 395-396, 401-402, 427, 432, 441-443
Petică, Ştefan 329-330
Petrarca, Francesco 162, 194, 223
Petrescu, Camil 150, 337-338

Petrescu, Liviu 573-575n36
Petreu, Marta 352
Peytard, J. 56
Picon, GaĂ«tan 306
Pignotti, Lamberto 508-510
Pillat, Ion 332, 336-337, 341
Pindar 449, 416
Pituț, Gheorghe 341
Pleynet, Marcelin 475, 511
Poe, Edgar Allan 152, 171, 191-192, 210, 240, 355-357, 394, 409-410, 417, 423, 515, 519, 533, 555-556n34
Ponge, Francis 52, 71-72, 86-88, 93, 126, 176, 282, 295, 297-299, 301-308, 379-380, 395, 401, 432, 442, 465, 535, 537
Pop, Augustin 129, 352, 575-579n16
Pop, Ioan Es. 129, 348, 353
Pop, Ion 339, 344
Popescu, Adrian 344
Popescu, Cristian 348, 353, 427
Popescu, Marius Daniel 129, 348, 353, 427
Popescu, Simona 129, 348, 351, 427, 446, 575-579n16
Poulet, George 81-82, 361-362
Pound, Ezra 49, 86, 149, 193-200, 210, 250, 259, 268, 273, 279, 311-312, 314-315, 354-355, 378, 380, 397, 402, 427, 532, 585-587n132
Prévert, Jacques 71, 92, 126, 176, 356
Proust, Marcel 192, 282, 425, 526, 561n54
Puşkin, Aleksandr 213

Q

Quasimodo, Salvatore 518, 576-579n16
Queneau, Raymond 46, 71-72, 92, 126-127, 176
Quevedo, Antonio 101
Quintilian 54-55, 166, 451

R

Racine, Jean 146, 151, 402, 479
Rakosi, Carl 274
Raworth, Tom 100-101, 541
Ray, Lionel 471
Raymond, Marcel 46-47, 85, 163, 436, 547-548n2
Rădulescu, Heliade 337, 483
Read, Herbert 602n67
Rebreanu, Liviu 150
Reis, Ricardo 221, 224, 226, 229, 231-233
Reverdy, Pierre 121-124, 132, 143
Reznikoff, Charles 176, 274-275, 314
Ricardou, Jean 471, 475, 573-575n36
Richard, Jean-Pierre 556n36
RicĹ“ur, Paul 391, 566n26
Riffaterre, Michael 48, 52, 593-54n3
Rimbaud, Arthur 44, 70, 73, 83-84, 125, 131, 149, 171, 200, 211-212, 218-219, 221, 234, 330, 333, 355, 357, 380, 385, 402, 407-410, , 416-417, 423, 430, 432, 439-440, 456-457, 461, 464, 474, 479, 526, 534, 547-548n2, 553-555n28, 556-557n36, 568n42, 572-573n24, 610n102
Ripellino, Angelo Maria 507
Ritsos, Yannis 176, 356
Robbe-Grillet, Alain 275, 307, 328
Robel, Léon 475
Roberti, Giuseppe de 287
Roche, Denis 46
Roethke, Theodore 395, 442, 537
Roll, Ştefan 330
Rollinat, Maurice 234
Romoşan, Petre 129, 352, 576-579n16, 584n98
Roselli, Amelia 508
Rosetti, Alexandru 65

Roubaud, Jacques 46, 423, 475, 617-618n39
Rousseau, Jean-Jacques 85, 94, 162, 376

S

Saba, Umberto 176
Sadoveanu, Mihail 150-151, 389
Saint-Amant, Antoine Girard de 488
Salinas, Pedro 78-79, 603-604n74
Samain, Albert 547-548n2
San Juan de la Cruz 371, 387
Sandburg, Carl 86, 319, 355, 389, 442
Sanguineti, Edoardo 46, 475, 508, 617n38
Sapho 162
Sartre, Jean-Paul 306
Saunier, Jacqueline 270
Săulescu, Mihai 329
Săvescu, Iuliu-C. 234
Schlegel, Friedrich 125, 382
Seferis, Ghiorghios 176, 536
Sek, Ly 97-98
Servien, Pius 123
Sexton, Anne 318, 391, 393
Shakespeare, William 279-280, 416
Simmel, Georg 81, 83
Snyder, Gary 109, 112, 318, 373-374
Soares, Bernardo 221
Sofocle 314
Sollers, Philippe 471, 475, 510
Sçlner, Werner 465
Sorescu, Marin 343, 542-543
Soupault, Philippe 385
Spitzer, Leo 55, 79

Stamatiad, Al.Th. 329
Stănescu, Nichita 69, 72, 128, 140, 340-341, 343-344, 347-349
Steiner, George 104, 416, 419, 423, 480, 497-499, 563-564n8, 607n92, 610-611n104
Stelaru, Dimitrie 135, 137-138, 142, 339, 449, 483
Stempel, Wolf-Dieter 57
Stevens, Wallace 318, 380, 402, 518
Stoica, Petre 71, 129, 344, 347, 542-544
Stoiciu, Liviu Ioan 348, 351, 444, 483, 584n88
Stolnicu, Simion 337
Stratan, Ion 348-349, 352, 427, 444
Streinu, Vladimir 235, 610n102
Stuart Mill, James 118
Swinburne, Algernon Charles 194, 518

Ş

Şklovski, Viktor 79, 202, 256-257, 431, 581-582n70
Ştef, Traian 353
Ştefoi, Elena 352

T

Tacit 166
Tartler, Grete 554
Tate, Allen 318
Teodorescu, Virgil 330
Thales 297
Thibaudeau, Jean 475
Thiery, M. 56
Tânianov, Iuri 125, 204
Todorov, Tzvetan 48, 58, 116-118, 121-123, 129, 165-166, 169-170, 183
Tolstoi, Lev 213, 320, 324, 389

Tomozei, Gheorghe 69
Tonegaru, Constant 330-331, 337
Totok, William 465
Tradem (pseudonimul poetului Traian Demetrescu) 234
Trakl, Georg 518, 576-579n16
Trost, Dolfi 330
Turcea, Daniel 387
Tzara, Tristan 330-331, 380, 422, 493-495, 497, 516

U

Ungaretti, Giuseppe 83, 286, 380, 385, 402, 422, 518, 523, 576-579n16

V

Valéry, Paul 54-55, 68, 91, 125, 149, 154-156, 262, 297, 334, 356, 379, 384, 402, 405, 463, 479, 501-502, 515-518-523, 528-30, 532, 546, 547-548n2, 555-556n34, 576-579n16, 585-587n132, 600-601n54, 604n56, 603-604n74
Vallejo, Antonio 176, 356
Vasilescu, Lucian 427
Verhaeren, Emile 234, 357
Verlaine, Paul 73, 234, 240, 479, 547-548n2
Vianu, Tudor 144-154, 238-240, 242, 386, 569-570n8, 595n9
Vico, Giambattista 75
Vigny, Alfred de 479
Villon, François 101
Vinea, Ion 330-331, 483
Vişniec, Matei 129, 350, 584n98
Vlad, Vasile 129, 543
Vlahuță, Alexandru 330
Vlasie, Călin 348, 352, 445, 584n98
Voronca, Ilarie 69, 148, 330-331, 337, 340, 483

Voznesenski, Andrei 71, 176, 356

W

Wagner, Richard 465
Warren, Austin 45, 63, 553n24, 595n9
Wellek, René 44, 63, 176, 553n24, 576n15, 595n9
Whitman, Walt 52, 92, 152, 170, 173, 181, 184-193, 225, 250-251, 309, 319, 324, 339-340, 355-356, 358, 389-391, 393-395, 402, 409-410, 413-414, 425, 427, 432, 440-443, 502, 533-534, 546
Whorf, B.L. 63, 67, 78
Williams, William Carlos 50, 52, 71, 80, 86, 162, 176, 268-273, 308-309, 311-312, 314-,15, 318-319, 324, 362, 380, 390, 395, 427, 535, 539, 541, 576-579n16, 585-587n132, 619-620n56
Wissemann, H. 65
Wittgenstein, Ludwig 155, 226, 430
Wondratschek, Wolf 143
Woolf, Virginia 192, 495, 601-602n62
Wordsworth, William 94, 143, 152, 170, 173-174, 176-184, 186, 188, 190, 193-194, 200, 212, 217, 220, 229, 250, 361, 363, 380-382, 388-389, 393-394, 413, 432-443, 454, 531, 533-534, 553n24, 558-559n39, 576n15, 576-579n16

Z

Zola, Émile 66, 608n93
Zukovsky, Louis 52, 127, 175, 274-275, 277-280

* Numărul paginilor se referă la ediția tipărită a cărții şi la ediția digitală în format PDF.

Cartea lui Gheorghe Crăciun, reputat prozator, critic şi teoretician dintr-o generaţie pe care ar trebui deja să ne obişnuim a o numi *de mijloc* în literatura şi cultura noastră contemporană, atacă o temă originală, formulată, desfăşurată istoric şi construită teoretic, într-un cuvânt „inventată”, de însuşi autorul ei. Caracterul excepţional al iniţiativei se cere de la început semnalat.

La origine teză de doctorat în teoria literaturii, lucrarea de faţă ar fi putut fi publicată cu brio îndată după ‘90. Căci ea exista – în linii mari, cu punctele forte ale argumentaţiei, cu exemplificările-cheie, cu încheieri ce ajungeau la tipologie – încă din 1988. Faptul că Gheorghe Crăciun a amânat până în 1998 redactarea ei finală spune ceva despre concepţia lui literară şi nu numai literară. În toţi aceşti ani – peste un deceniu populat cu atâtea evenimente spectaculoase şi centrifuge – deceniu în care a fost o prezenţă marcantă pe scena literară, ca şi pe aceea universitară din România – autorul a lucrat la aprofundarea conceptelor, la sistematizarea demonstraţiei, la rafinarea argumentelor, dându-şi *singur* – nesilit de nicio exigenţă străină – o probă de răbdare şi dificultate pe care suntem acum în măsură să declarăm că a trecut-o cu strălucire. Fără atâta efort, fără cizelarea construcţiei de ansamblu, fără atâta rigoare bibliografică, teza ar fi întrunit aprecierile pozitive ale oricărui specialist. Dar Gheorghe Crăciun a ţinut să facă din acest eveniment un moment al întocmirii sale interioare. Apreciez acest desuet idealism, această edificată (în sensul zădărniciei!) vânare a rigorii şi poate chiar a desăvârşirii, într-o lume a termenelor scurte, a compromisurilor de tot felul, a pragmatismului deşănţat.

Sinteza lui Gheorghe Crăciun se mai caracterizează şi prin faptul că e compusă din secţiuni a căror unitate le acordă un fel de autonomie. Cred că pot distinge mai multe cărţi în această carte care nu-şi pierde astfel câtuşi de puţin coerenţa. Primele trei capitole de analiză teoretică (ilustrată pe alocuri cu analize de texte poetice) se constituie într-un fel de introducere la „o scurtă istorie a poeziei tranzitive” ce porneşte din romantism şi sfârşeşte cu *personismul*, fără să omită (cum ar fi putut s-o facă) aportul optzeciştilor autohtoni. În preliminariile sale care sunt o pregătire a lansării propriei teze referitoare la tranzitivitate prin sublinierea

lacunelor sau abuzurilor predecesorilor săi, autorul combate mai întâi prejudecata esențialistă şi apoi „utopia unui limbaj poetic motivat, metafizic, autoreflexiv, vizionar, intranzitiv şi opac”. El contestă identificarea modernistă a poeziei cu limbajul conotativ şi figurat; de fapt, ținta spre care converg atacurile lui este conceperea poeziei ca deviere, ca abatere de la normă, norma fiind ea însăşi înțeleasă ca tranzitivitate: prin urmare, tranzitivitatea era eliminată de la bun început din poezie ca fiind străină de natura, de „esența” acesteia. Polemica autorului nostru nu vizează numai definiția poeziei la principalii exegeți ai modernismului poetic (M. Raymond, H. Friedrich, C. Bousoño), dar şi modul acestora de a-şi reprezenta istoria ei: nu numai Rousseau ori Novalis trebuie pomeniți ca inspiratori, dar şi Wordsworth, cu memorabila sa prefață din 1800 la *Baladele lirice* şi cu a sa poetică precoce a contingentului şi a demistificării, a „refuzului autoiluzionării prin cuvânt”.

Sunt remarcabile delimitările preliminare ale lui Gheorghe Crăciun prin curajul de a regândi pe cont propriu categorii poetice definite şi răsdefinite de alții, prin tenacitatea de a rediscuta „ceea ce pare de multă vreme stabilit şi admis”. E simptomatic în acest sens tratamentul aplicat – cu multă deferență, de altfel – lui Vianu însuşi, surprins în flagrant delict de „generalizare pripită”, apoi, mai grav, cultivând o concepție despre stil surprinzător de învechită – stilul înțeles ca reflexivitate adăugată, deci stilul ca ornament. Aici, ca şi în celelalte capitole, autorul pune la contribuție o bibliografie bogată, esențială, bine aleasă şi bine comentată în note edificatoare. Readucerea în actualitate a unei lucrări precum *Formele literaturii moderne* de Jovan Hristić – care a rămas fără ecouri notabile în momentul apariției sale la noi – se cere iarăşi subliniată.

Văd în această primă sută de pagini şi în paginile care compun capitolul intitulat *Cele cinci dimensiuni* o replică demnă la volumul *Despre poezie* al lui N. Manolescu, având un caracter mai demonstrativ, pe de-o parte, şi mai sistematic, pe de alta. Mi s-ar fi părut util şi clarificator – în chiar ordinea demonstrației autorului – o discuție despre imanența şi transcendența sensului în poezie, ca şi analiza altor concepte-perechi pe

lângă *literar / literal* şi *tranzitiv / reflexiv*: mă gândesc la cuplurile *implicit / explicit* şi *potențial / actual.*

Capitolul al IV-lea al lucrării are, la rândul lui, o existență de sine stătătoare: *O scurtă istorie a poeziei tranzitive* s-ar putea publica separat, cu un ecou asigurat de însăşi noutatea întreprinderii şi de autorii mai puțin cunoscuți la noi sau mai puțin cunoscuți în ipostaza în care exegetul lor ni-i prezintă. Poemul whitmanian, de pildă, e văzut în dimensiunea lui anti-poescă „o structură extensivă, reticulară, quasiromanescă – în sensul poeticii lui Proust, Joyce şi Virginia Woolf, prozatorii pentru care ansamblul epic devine o însumare de fragmente, lirice, narative şi descriptive totodată, de tip epifanic”.

Imagismul, akmeismul, obiectivismul american, poeți precum Pessoa, Kavafis, William Carlos Williams, Francis Ponge, Montale sunt invocați în cadrul unor prezentări micromonografice ca tot atâtea mostre ale unui limbaj poetic transparent, direct, lipsit de metafore. E semnificativ, în această ordine de idei, faptul că Bacovia şi Montale sunt scoşi din contextul lor inițial modernist – simbolist sau expresionist în primul caz – ermetic în al doilea – pentru a fi selectați cu volumele lor ultime, abundente în prozaism.

Cum apare în acest cadru construit cu rigoare şi abilitate modernismul românesc – iată o întrebare ce aştepta un răspuns mai îndelung, adică mai nuanțat decât îl dă autorul nostru. Mă tem însă că simplificările şi reducțiile lui se fac în sensul adevărului, oricât de neconvenabil ar fi el pentru o mentalitate tradițională. Cât despre neomodernismul generației ‘60, obiecția fundamentală care i se aduce – „viciul de raportare la real” – cred că trebuie să fie asumată.

Este la fel de incontestabil faptul că „poezia românească de astăzi îşi găseşte în dimensiunea tranzitivă a actului poetic un element de forță” şi că, din această perspectivă, „masiva acțiune colectivă” a generației ‘80 a avut un rol hotărâtor: este, într-adevăr, obiectiv vorbind, momentul în care „procesul de tranzitivizare a limbajului poeziei româneşti devine o operație concertată”. Să ne oprim însă asupra unei fraze: „Ei (optzeciştii, fireşte) nu mai vor acea simbolistică ieftină mimând eroismul condiției umane sau

tragedia autohtonă a clasei ţărăneşti, ei nu mai agreează orficul şi oracularul, originile şi increatul, nu mai idealizează natura, nu mai resping lumea urbană (...) nu mai inventează false probleme şi false limbaje, ci vor să aducă poezia la normalitatea condiţiei de existenţă a celui care scrie şi a celui care citeşte". Se înţelege că această caracterizare colectivă e făcută în opoziţie cu o alta, tot colectivă, a poeziei anilor '60. Ceea ce surprinde aici (în raport cu tonul general al lucrării) este nu atât opţiunea generaţionistă, cât elanul generaţionist care dă acestei fraze şi altora un fel de cadenţă voioasă ori voioşie cadenţată. Îţi vine să exclami: „Ai noştri ca brazii!".

Am scris şi eu, am scris, probabil, cu toţii asemenea fraze, ba chiar mai exaltate şi mai partizane. În plus, unele observaţii sunt corecte, inclusiv răsfrângerea lor în negativ referitoare la poeţii şaizecişti. Dar, oare îi putem recunoaşte pe toţi şaizeciştii în „respingerea lumii urbane", de pildă? „Inventarea falselor probleme şi a falselor limbaje" li se poate, iarăşi, reproşa diferenţiat: în rest, reproşul e un efect firesc al distanţei în timp. A nu mai agrea orficul şi oracularul este o alegere, la rândul ei, firească pentru ziua de azi, dar asta nu aruncă automat în caducitate poezia ultimului Cezar Baltag, de exemplu, care cultivă orficul şi în acelaşi timp – iată că se poate! – „normalitatea condiţiei de existenţă a celui care scrie şi a celui care citeşte". Înlăuntrul marii sale pledoarii în favoarea poeziei tranzitive, Gheorghe Crăciun ţine să înscrie şi o acţiune promoţională în favoarea generaţiei din care face parte: nimic mai stimulator şi mai simpatic, dar precauţia pe care cred că trebuie să şi-o ia – şi şi-o ia, dar nu tot timpul – este aceea de a nu îngădui ca distincţiile în ordine taxonomică (*tipul* de poezie, apartenenţa la o *generaţie*) să se răsfrângă – fie şi indirect sau implicit – asupra axiologiei. Desigur, în acest moment o altă discuţie ar trebui să înceapă...

Penultimul capitol al lucrării lui Gheorghe Crăciun are o deschidere atât teoretică, cât şi istorică şi îşi propune să regândească spaţiul mare al poeziei în funcţie de cinci dimensiuni fundamentale: eul poetic, cititorul, limbajul, realitatea şi structura propriu-zisă a textului poetic. Întreg acest capitol se constituie într-o veritabilă pledoarie pentru reinterpretarea poeziei moderne dintr-o perspectivă plurală care să nu mai ignore valorile

tranzitive ale limbajului şi care să acorde importanță şi poeziei ludice şi experimentale. Convingătoare sunt punctele de vedere ale autorului asupra metamorfozelor eului poetic modern, variantele sale specifice de manifestare, observațiile privind condiția cu totul diferită a cititorului poeziei lui Mallarmé şi distincțiile dintre „*versus*, „*discursus*” şi „*textus*”, ca forme diferite de administrare a limbajului poetic. Pline de miez sunt şi observațiile autorului asupra aşa-numitei „poezii fără ontologie” în care limbajul nu mai exprimă o atitudine existențială, sau observațiile privitoare la relația dintre poezia tranzitivă şi plurilingvism, dezvoltate prin grila viziunii lui Bahtin despre discursul polifonic al romanului.

Cum şi era de aşteptat, după toată această extrem de serioasă pregătire a terenului, ultimul capitol al cărții examinează şansele unei noi tipologii poetice care să depăşească reducționismul modelelor anterioare. Gheorghe Crăciun consideră că în poezia modernă a ultimilor două sute de ani se poate vorbi despre trei direcții esențiale ale creației şi despre trei tipuri diferite de poezie: *lingvistică* (ludică şi experimentală), *reflexivă* şi *tranzitivă*. În ce priveşte primul tip de poezie, acesta e examinat abia aici cu toate implicațiile sale istorice şi teoretice. Sunt trecute pe rând în revistă formele poetice iconoclaste reprezentate de Lautréamont, Tristan Tzara, Hugo Ball, Isidore Isou sau textele poeților neo-avangardişti ai grupărilor *I Novissimi* şi *Tel Quel*. Ideea esențială a autorului e aceea că în toate aceste cazuri ne aflăm în fața unei poezii care, fie privilegiază jocurile limbajului, fie contestă, subminează şi distruge gramatica. E vorba de o poezie în care individualitatea umană încetează să se mai manifeste, pentru a pune în discuție limitele şi întemeierea formelor sale de expresie.

În schimb, poezia reflexivă şi tranzitivă au o marcată vocație ontologică, exprimând viziuni despre lume de sens contrar. Poezia reflexivă caută transcendența, puritatea, valorile metafizice, simbolul, metafora, esența, atemporalitatea; e o poezie a închiderii şi distanțării față de realitate şi cititor. Poezia tranzitivă aparține contingentului şi valorilor imediate ale vieții. Ea pune accent pe biografie, cotidian, colocvialitatea rostirii, expresia nudă şi valorile denotative ale limbajului. Acest ultim tip de poezie e caracteristic unei lumi profane, lipsită de iluzia transcendenței,

poezie care caută esenţialul şi profunzimea în chiar viaţa imediată. Practic, descrierea acestui tip de poezie – care e astăzi unul dintre aspectele dominante ale postmodernismului – reprezintă o sinteză a observaţiilor autorului adunate de-a lungul întregii lucrări.

Aş dori să pun în discuţie chiar această relaţie – pe care Crăciun o consideră ca ţinând de natura însăşi a lucrurilor – între *poezia tranzitivă* şi *postmodernism*. Îmi permit să-i propun autorului o altă ipoteză, pornind chiar de la observaţiile sale. Pornesc, de fapt, de la constatarea unei situaţii oarecum paradoxale. Ce se întâmplă? Ideea abaterii de la norma literaturii, a poeziei, este o idee mai veche pe care modernismul o aduce la expresie radicală atunci când disociază, prin Mallarmé, „cuvântul esenţial al Poetului" de „cuvintele tribului" şi când conferă un caracter ontologic acestei diferenţieri. O asemenea situare într-un alt *plan* al existenţei are drept consecinţă şi postularea unei unităţi indestructibile între conţinut şi expresie, a unei imanenţe a sensului poeziei. Sensul imanent este sensul literal care poate exploda oricând într-o multitudine de sensuri potenţiale.

Paradoxul constă după mine în faptul că în momentul – circumstanţă logică, nu neapărat cronologică – în care această literalitate ajunge la formele ei extreme în suprarealism, apare şi un alt tip de poezie care nu mai cultivă opacitatea, ci, dimpotrivă, transparenţa. Desigur, trebuie să avem în vedere o perioadă mai întinsă pentru că unii dintre poeţii tranzitivi sunt anteriori manifestelor suprarealiste, totuşi, nu anteriori lui Rimbaud, dacă-l excludem pe Wordsworth. Paradoxul este dat, după părerea mea, de faptul că aceste două tipuri opuse de poezie se afirmă în înseşi cadrele istorice ale modernismului. De ce consider că şi poezia tranzitivă ţine, depinde de modernism şi nu numai de postmodernism? Pentru că însăşi apariţia şi legitimarea ei n-ar fi fost posibile fără fundalul poeziei moderniste tipice – metaforice, sintetice, intranzitive. Gheorghe Crăciun însuşi vorbeşte despre fenomenul de dilatare a principiului figurativ care conduce la „riscul suprasaturării sensului de propria sa opulenţă". Poezia tranzitivă apare ca rezultat al acestei saturaţii, dar şi pe fondul unei opoziţii latente. Ea n-ar fi fost inventată şi n-ar fi fost acceptată, gustată, preţuită fără nu doar memoria poeziei reflexive, ci fără prezenţa ei implicită.

Această referință implicită face parte integrantă din receptarea poeziei tranzitive, e un fel de cârjă invizibilă pe care poetul tranzitiv o apucă din mers deseori fără a mai avea conştiința gestului.

Nu vreau să dau niciun fel de turnură peiorativă acestei remarci pentru că nu consider câtuşi de puțin inferioară poezia tranzitivă în raport cu cea intranzitivă. Constat sau, poate mai exact, intuiesc doar un proces mental absorbit deja într-o structură artistică. Repet, poezia transparentă, directă n-ar putea exista fără fundalul poeziei deviante, tipic moderniste, aşa cum aceasta din urmă, la rândul ei, s-a afirmat în relație cu elocvența romantică. Fără perechea ei invizibilă, dar prezentă, poezia tranzitivă n-ar avea relevanță, s-ar pierde în „discursul fără trup” al cotidianului. Problema lăsată nerezolvată de Crăciun – a literalității poeziei enunțiative – se poate lămuri, cred, în acelaşi fel. O altă discuție ar putea începe aici.

Lucrarea lui Gheorghe Crăciun are, printre altele, tocmai acest merit esențial – de a provoca, prin însăşi seriozitatea şi originalitatea propriei abordări, reacții din cele mai diverse. Considerată în totalitate, inclusiv şi mai ales cu capitolele finale, de anvergură teoretică, ea obligă la o meditație cu bătaie mai lungă decât tema enunțată în titlu, invită la o apreciere a condițiilor actuale ale câmpului literar propriu-zis, a strategiilor ce ar trebui adoptate sau părăsite în cuprinsul lui. Este, în acelaşi timp, un prilej de confruntare între paradigme culturale, între generații şi între opinii şi formule personale. Şi, totodată, o şansă oferită nouă, celor care prin accidentul vârstei suntem aşezați în postura de judecători, o şansă, spun, de a recunoaşte valoarea chiar în locul acțiunii ei eficiente şi de a ne solidariza cu ea. Lectura cărții lui Crăciun a însemnat pentru mine „o sărbătoare a intelectului”, ca să reiau formula lui Valéry, o sărbătoare a intelectului şi a spiritului în sensul cel mai larg cu putință pentru că în cuprinsul ei nu sunt implicate numai virtuți şi competențe intelectuale, dar şi artistice, creatoare.

Nu ezit să afirm că *Aisbergul poeziei moderne* reprezintă una dintre cele mai solide şi înnoitoare cărți scrise la noi în ultimele decenii. Ea defineşte şi restaurează pe plan național şi internațional un tip de poezie, ea

redeschide, după atâtea încercări ilustre, procesul poeziei moderne. O carte care este menită unui destin european.

Mircea Martin

ADDENDA

Dosar critic

Cronici, studii **şi** articole dedicate în ziare **şi** reviste

Luca Pițu – „Noul papă al optzeciştilor”, *Ziarul de Iaşi*, 21. 02. 2003.

Alexandru Matei – „Gheorghe Crăciun, *Aisbergul poeziei moderne*”, *Ziua literară*, nr. 48, 7 -13 apr. 2003.

Luca Pițu – „Habet papam theoria”, *Viața Românească*, nr. 3 - 4, 2003

Andrei Terian – „Dubla intenție a poeziei şi problema canonului”, *Euphorion*, nr. 3-4, 2003.

Paul Cernat – „Aisbergul poetic al lui Gheorghe Crăciun”, *Observator cultural*, nr. 165 - 166, 2003.

Livius Ciocârlie – „Poezia tranzitivă”, *Familia*, nr. 5, 2003.

Ion Bălu – „Gheorghe Crăciun şi «aisbergul poeziei moderne»”, *Contemporanul*, nr. 12, 2003.

Mircea A. Diaconu – „Gheorghe Crăciun şi mirajul tranzitivității”, *Contrafort*, nr 12, 2003.

Crina Bud – „Poezia şi limitele lumii noastre”, *Nord literar*, nr. 6-7, 2003

Teodora Dumitru – „Eul mic şi eul mare, I, II”, *Cultura*, nr. 2, 3, 2005.

Andrei Terian – „Vârful aisbergului”, în *Ziarul de Duminică*, nr. 10 (493), 12-18 martie 2010.

Cosmin Borza – „Poezie tranzitivă”, în *Vatra*, nr. 1-2, 2014.

Alina Silvana Felea – „Aisbergul poeziei moderne sau înaintând spre «continentul poeziei» din cinci direcții diferite”, în *Transilvania*, nr. 11/2016, pp. 41-45.

Iulian Boldea – „Gheorghe Crăciun – teorie şi dicțiune critică”, în *Contemporanul*, nr. 10, 24 octombrie 2016.

Menţiuni şi aprecieri pe plan internaţional

În revistele *La Quinzaine littéraire*, nr. 807/2001 (Serge Fauchereau), *Lire*, nr. 296, iunie/2001 (Catherine Argand), *Le Monde des Livres*, 4 ian./2002 (Edgar Reichmann), *World Literature Today*, nr. 3/22/2002 (Robert Murray Davis, University of Oklahoma), *World Literature Today*, nr. 4/1/2003 (Marguerite Dorian, University of Oklahoma), *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, nr. 23/1-2/2003 (Adrian Oțoiu), *Le Magazine littéraire*, nr. 447, nov./2005 (Dominique Rabourdin), *Lire*, nr. 340, nov./ 2005 (Iulia Badea Guéritée), *Page*, dec./2005 (Laure Hinckel) etc.

Aprecieri critice

„Lectura cărții lui Crăciun a însemnat pentru mine «o sărbătoare a intelectului», ca să reiau formula lui Valéry, o sărbătoare a intelectului şi a spiritului în sensul cel mai larg cu putință, pentru că în cuprinsul ei nu sunt implicate numai virtuți şi competențe intelectuale, dar şi artistice, creatoare. Nu ezit să afirm că *Aisbergul poeziei moderne* reprezintă una dintre cele mai solide şi înnoitoare cărți scrise la noi în ultimele decenii. Ea defineşte şi restaurează pe plan național şi internațional un tip de poezie, ea redeschide, după atâtea încercări ilustre, procesul poeziei moderne. O carte care este menită, după părerea mea, unui destin european."

Prof. univ. dr. Mircea Martin (postfață la *Aisbergul poeziei moderne*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2002)

„O sensibilitate cultivată pentru interdisciplinaritate, o bine exersată specularitate hermeneutică, o desăvârşită conectare la avansul teoretic al disciplinei sunt lizibile în toate publicațiile domnului Gheorghe Crăciun, fie că se ocupă de teme de poetică, fie că discută autori şi opere din literatura română de ieri şi de astăzi. *Introducere în teoria literaturii*, ca şi eseul intitulat *Aisbergul poeziei moderne* reprezintă de altfel contribuții de o seriozitate ştiințifică exemplară, apreciată ca atare şi de o sumedenie de recenzenți. Se evidențiază de asemenea studiile şi articolele, unele dintre ele devenite referințe obligatorii ale temelor tratate, publicate în reviste sau

reunite în volume. (...) Se poate afirma cu certitudine că dl Gheorghe Crăciun face parte astăzi dintre cei care ilustrează în chip remarcabil studiile literare în universitatea românească.”

Prof. univ. dr. Andrei Corbea-Hoişie (din referatul pentru conferirea titlului de prof. univ.)

„Alături de aceea a tranzitivității, o problemă centrală asupra căreia meditează domnul Crăciun este aceea a corpului. Mai mult decât cea dintâi, aceasta, pe lângă observarea unui fenomen, presupune şi intuirea lui introspectivă, ceea ce vorbeşte despre legătura intimă dintre teoreticianul şi prozatorul Gheorghe Crăciun. Această legătură a devenit evidentă în ultima sa carte, *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei)*, referitoare la alți mari prozatori – Radu Petrescu şi Mircea Nedelciu –, în care între paginile de exegeză sunt intercalate şi pagini de proză. Ar greşi cine crede că, aşa cum se întâmplă la unii scriitori deveniți universitari, procedee ca acesta superficializează studiul, dând mână liberă artistului. Domnul Crăciun îşi menține tot timpul cercetarea şi reflecția la nivel ridicat, dar nu comite greşeala de a se dedubla în chip forțat: de o parte scriitorul, de cealaltă un cercetător improvizat. Domnia sa nu scrie studii şi eseuri pentru a obține un grad universitar, ci dintr-o nevoie pe care am încercat s-o explic. De altfel, numărul foarte mare al contribuțiilor sale, care depăşeşte cu mult ceea ce i se cere pentru promovare, arată că la domnia sa e vorba de o deosebită intensitate a gândirii, care se cere formulată în scris, nu de scopuri pragmatice.”

Prof. univ. dr. Livius Ciocârlie (din referatul pentru conferirea titlului de prof. univ.)

„Teza dlui Gheorghe Crăciun [*Dimensiuni tranzitive în poezia modernă*] este de o surprinzătoare originalitate. Deşi îl cunosc şi îl admir pe Gheorghe Crăciun de mult, atât ca prozator cât şi ca eseist, această teză surprinde prin vastitatea informației şi curajul de a exprima puncte de vedere complet neortodoxe în ceea ce priveşte evoluția poeziei moderne,

exact genul adică în care autorul, pe câte ştiu, nu s-a exersat, dar şi genul despre care s-au scris tone de cărţi. Interesant este faptul că dl Gheorghe Crăciun străbate şi textele de poezie – din diferite literaturi – şi nenumăratele studii despre ele cu o mare linişte şi siguranţă de sine, ca şi cu o chibzuială, aş îndrăzni să spun eu, ca bucureştean desţărat şi răsţărat, cu o chibzuială ardelenească: textele sunt analizate fără grabă, dar temeinic, iar formularea pare a veni într-un târziu, după o matură şi îndelungă reflecţie. Textul acesta critic perfect balansat are greutate, impresionează şi dă de gândit chiar şi atunci când nu convinge imediat."

Prof. univ. dr. Sorin Alexandrescu (din referatul asupra tezei *Dimensiuni tranzitive în poezia modernă*)

„Crăciun combate, ponderat, cu orice prilej, modelul Hugo Friedrich sau Carlos Bousoño, detectându-le «reducţionismul» şi «parţialitatea», întrucât ele descriu doar «una dintre feţele *poeziei moderne*». *Aisbergul poeziei moderne* merită abordat, când există timp şi spaţiu, vreau să zic în studii sistematice, care eventual, prin traducere, să indice merituoasa contribuţie autohtonă în domeniul sintezelor teoretice, în comparaţie cu alte construcţii ce merg tot spre originea actului poetic, exemplificate istoric, aparţinând lui Matei Călinescu, Nicolae Manolescu, Eugen Negrici, Alexandru Muşina, Marin Mincu etc.

[...] Pledoaria pentru «profunzimea» versurilor sprijinite pe literalitate, semnate fie de Whitman, Pound, Frost, Olson sau O'Hara, fie de Pessoa, Kavafis, Montale ori Ponge constituie una dintre cele mai închegate teorii asupra omului modern, în general, şi modului său de a produce text, în particular. Rezerva în a opera cu termeni precum postmodernismul (găsit insuficient funcţional) recomandă, iarăşi, un spirit capabil să-şi forjeze propriile instrumente, câtă vreme recuzita deja la îndemână îi pare controversabilă. În subsidiar, lucrează, de fapt, un polemist de forţă, experimentat şi convingător..."

Gabriel Coşoveanu (despre *Aisbergul poeziei moderne*, în *Ziua*, 15 septembrie, 2003)

„Gheorghe Crăciun lucrează cu motoarele intens turate nu la o carte, ci la un ansamblu de cărți prin care-şi reorganizează, îşi extinde şi-şi adânceşte opera, punându-i mai bine în valoare construcția multistratificată. La suprafață – relieful fascinant al prozei sale, sprijinit în profunzime pe mai multe rânduri de „infrastructuri”, scoase treptat la vedere (primele etape editoriale fiind *Cu garda deschisă*, 1997, *În căutarea referinței*, 1998, şi *Reducerea la scară*, 1999). Un strat e cel conceptual, de gândire sistematică, tradusă în elaborări sintetice şi aplicații analitice acumulate până la dimensiuni şi performanțe care, dacă ar aparține unui critic şi teoretician «de meserie», i-ar aduce aceluia onoruri peste onoruri. Altul e istoria personală, biografică, formarea şi – de la un punct încolo – autoedificarea personalității proprii. În sfârşit şi decurgând din experiența de viață, dar la un nivel mai profund, acolo unde, în cazul marilor scriitori, se articulează viziunea asupra lumii şi a literaturii, a creativității în genere, esențialmente filosofică, chiar dacă asumată foarte personal, Crăciun a avansat în reflecția asupra ființei umane ca dualitate corporal-intelectuală, de o complexitate egală pe cei doi versanți ai săi.”

Ion Bogdan Lefter (În *Observator cultural*, nr 165 – 164, 2003)

„Ceea ce surprinde în aserțiunile lui Gheorghe Crăciun e caracterul lor riguros, pe cât de ferm, pe atât de relativizant. Eseistul nu-şi impune, cu irepresibilă voință de a convinge, opțiunile sale; el problematizează, mai curând, caută argumente, pune sub semnul întrebării nu doar alte opinii critice, dar şi propriile lui ipoteze. [...] Demn de subliniat este faptul că între teorie şi critică literară, între destructurarea şi descrierea conceptelor şi analiza riguroasă a textelor literare, demersul explicativ al lui Gheorghe Crăciun îşi află un element unificator în adecvarea continuă la obiectul cercetării; obiectivitatea, echidistanța față de conceptul, fenomenul sau textul studiat rămân constante ale interpretărilor sale. Evident, autorul nu ocoleşte afirmațiile paradoxale, uneori riscante, alteori de certă validitate.

Nu de puține ori, însă, observațiile directe, impersonale sunt deviate înspre autobiografic, după cum adesea ținuta impersonală face loc

subiectivităţii şi confesiunii. [...] Dominat de obsesia autenticităţii, în propria creaţie, dar şi în studiile critice consacrate altora, Gheorghe Crăciun nu e mai puţin interesat de practica scriiturii; stilului său critic, alert, disponibil, depăşind tirania canoanelor, pare să reflecte cu consecvenţă figura unui creator pentru care literatura şi realul sunt polii unei fundamentale puneri în abis a propriei conştiinţe artistice.”

Iulian Boldea („Contexte şi concepte critice – Gheorghe Crăciun”, în vol. *Vârstele criticii*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2005)

„Exacţi fiind, *Aisbergul poeziei moderne* dizolvă în ea mai bine de douăzeci de ani de întrebări, nelinişti, ezitări şi însumează, prin problematică şi perspectivă, câteva cărţi distincte, la fel cum, de asemenea, aruncă în posibil alte câteva, nescrise, dar al căror sâmbure se întrevede extrem de luminos. Printre ele, pentru a ne opri, ca să zic aşa, doar la detalii, o excelentă carte despre Bacovia, pentru care Gheorghe Crăciun propune deopotrivă o imagine de ansamblu inovatoare şi analize secvenţiale de mare «exactitate» interpretativă. În plus, o carte cu atât mai provocatoare cu cât, venind din bastionul aceleiaşi generaţii şi având pe jumătate o finalitate comună, contrazice în mod decis ipotezele cărtăresciene din *Postmodernismul românesc*, fapt care demonstrează că dincolo de adevăr (al cărui miraj, trebuie s-o spunem, întemeiază cu adevărat), există un spirit interogativ suficient finalmente sieşi. Şi lucrul acesta nu vrea deloc să însemne că adevărul e scos din ecuaţie, lăsând locul simplei gimnastici intelectuale. Spun toate acestea din două motive. Pe de o parte, cred că *Aisbergul poeziei moderne* nu este deloc (*helás!*) o simplă temă de cercetare, ci consecinţa unei crize a limbajului, asumate de Gheorghe Crăciun interogativ (de nu mai mult decât atât), şi deopotrivă consecinţa unei nelinişti care se desăvârşeşte în pasiune; pe de altă parte, fără ca autorul să se plaseze cumva în zona trăirismului, ba dimpotrivă, pulsând de cerebralitate, nu pot să nu-mi amintesc cuvintele lui Nae Ionescu, care le spunea, cred, studenţilor săi să gândească, fie şi greşit, numai s-o facă.

E greu de spus acum dacă această carte e înainte de toate interogativă – primul ei paragraf este alcătuit din nu mai puțin de unsprezece întrebări referitoare la poezie, urmate de altele, fireşte, formulate sau doar sugerate pe parcursul cărții –, dacă se instituie ca o încercare de clarificare şi redefinire/restituire a conceptelor (nu întâmplător autorul îi rămâne îndatorat lui Mircea Martin pentru «ştiința sa de a promova în discuții îndoiala metodică, grija pentru acuratețea termenilor şi obligația prealabilă a clarificărilor teoretice, punându-te astfel în acea stare de combustie interioară favorabilă problematizării în scris a ideilor»), sau dacă nu cumva, pornind de la o intuiție, ea nu-şi subordonează în exercițiul demonstrativ aproape totul. Căci autorul îşi impune teza cu o fervoare care exclude orice umbră de inocență, devenind de la un moment vădit partizană; el însuşi emite din când în când în surdină ipoteza unei inflexibilități controlate şi deliberate. E greu de spus ce este până la capăt această carte, deşi am crede că importanța ei, anvergura-i minuțios construită şi, dacă vreți, şi fascinația ei sunt date tocmai de suprapunerea acestor niveluri, care împreună o fac şi provocatoare, şi înalt didactică, şi cerebrală, şi polemică."

Mircea A. Diaconu („Gheorghe Crăciun şi mirajul tranzitivității", în *La Sud de Dumnezeu. Exerciții de luciditate*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2005)

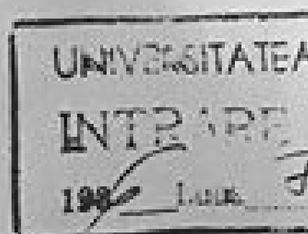
„Ca instrumente de lucru, «poezia reflexivă» şi «poezia tranzitivă» au atât o valoare tipologică (reprezintă două seturi de invariante culturale care suportă contextualizări variate), cât şi una istorică (existența lor se limitează la cadrele poeziei moderne). Sunt ele simple categorii descriptive sau implică şi o situare valorică? Deşi afirmă adesea că binomul amintit nu implică o valorizare, Crăciun recunoaşte în cele din urmă că volumul său reprezintă «o pledoarie pentru includerea acestei poezii scuturate de podoabe în rândul modelelor poetice astăzi cu valoare de canon, şi nu al fenomenelor marginale». Printr-un joc al imaginilor, se poate spune astfel că poezia tranzitivă, «partea nevăzută a aisbergului», se transformă treptat în vârful său canonic. Culmea e că evoluția poeziei noastre din ultimul deceniu nu numai că a confirmat, dar chiar a întrecut aşteptările acestei

cărți profunde, care rămâne ea însăşi un vârf al teoriei noastre literare de după 1990."

Andrei Terian (în *Ziarul de Duminică*, 12 martie 2010)

Manuscrise dactilografiate şi adnotate (facsimile)

UNIVERSITATEA BUCUREȘTI
Facultatea de Filologie



REFLEXIV ȘI TRANZITIV ÎN LIMBAJUL POETIC
(Propuneri pentru o tipologie)

– Lucrare pentru gradul didactic I –

Conducător științific:
lector univ. dr. MIRCEA MARTIN

C u p r i n s

Argument

I. Limbajul poetic – aproximații și (in)certitudini

1. Simplă luare de contact
2. Glissando
3. Mesajul în oglindă
4. Saussure sub semnul întrebării?
5. Între monodie și polifonie
6. "Clarviziunile" unui poet
7. Amendament la instinctul exactității
8. Punct și de la capăt

Note

II. Conceptele explicative

1. De la Ly Sek la artificiile tipografice
2. Ce limbă vorbesc poeții?
3. La propriu și la figurat
4. Poezia logicii
5. Mircea Ivănescu, Stelaru și Alexandrescu sau litera și

Note

III. Dubla intenție a limbajului poetic și problema poezi

1. Inconsecvențele lui Tudor Vianu
2. "Trecerea dincolo" și "întoarcerea înapoi"
3. O prefață–manifest

10. Momentul "Life Studies"
11. Între "personismul" lui O'Hara şi "poe
12. "Poemul este un cîmp de acţiune"
13. Repede ochire retro/prospectivă
Note

IV. Poezia — un spaţiu cu cinci dimensiun
1. Lecţia de citire
2. Eul poetic
3. "Mon semblable, mon frère..."
4. Spinoasele probleme ale realităţii
5. Aventura limbajului
6. "Versus", "discursus", "textus"
Note

V. Propuneri pentru o tipologie

Cuprins:

Argument (de refăcut!!)

PARADOXALA ESENȚĂ

I. Limbajul poetic - aproximații și (in)certitudini

1. Simplă luare de contact

2. Glissando

3. Mesajul în oglindă

4. Saussure sub semnul întrebării?

5. Intre monodie și polifonie

6. "Clarviziunile" unui poet

7. Amendament la instinctul exactității

8. Punct și de la capăt

Note

DUBLA INTENȚIE

II. Conceptele explicative

§. De la Ly Sek la artificiile tipografice

§. Ce limbă vorbesc poeții?

§. La propriu și la figurat

§. Poezia logicii

§. Mircea Ivănescu, Stelaru, și Alexandrescu sau

Note

STRUCTURA ASCUNSĂ

III. Dubla intenție a limbajului poetic și probl

(Post)moderne

§. Inconsecvențele lui Tudor Vianu

7. O întîlnire paradoxală

8. Ultimul alexandrin

9. De partea lucrurilor

10. Momentul "Life Studies"

11. Intre "personismul" lui O'Hara şi "poezia-jurnal

12. "Poemul este un cîmp de acţiune"

13. Repede ochire retro/prospectivă

Note

IV. <u>Poezia - un spaţiu cu cinci dimensiuni</u>

1. Lecţia de citire

2. Eul poetic

3. "Mon semblable, mon frère..."

4. Spinoasele probleme ale realităţii

5. Aventura limbajului

6. "Versus", "discursus", "textum"

Note

O POSIBILĂ TIPOLOGIE

V. ~~Propuneri pentru o tipologie~~

1. Poezia lingvistică (ludică) activă/pasivă

2. Poezia reflexivă

3. Poezia tranzitivă

Note

~~VI. Chestiuni de metodică~~

~~1. Noţiuni de teorie literară~~

~~2. Analiza de text~~

Cuprins:

Argument

I. Limbajul poetic - aproximații și(in)certitudini

1. Simplă luare de contact

2. Glissando

3. Mesajul în oglindă

4. Saussure sub semnul întrebării?

5. Intre monodie și polifonie

6. "Clarviziunile" unui poet

7. Amendament la instinctul exactității

8. Punct și de la capăt

Note

II. Conceptele explicative

1. De la Ly Sek la artificiile tipografice

2. Ce limbă vorbesc poeții?

3. La propriu și la figurat

4. Poezia logicii

5. Mircea Ivănescu, Stelaru, și Alexandrescu sau l

Note

III. Dubla intenție a limbajului poetic și problem

(post)moderne

1. Inconsecvențele lui Tudor Vianu

7. O întîlnire paradoxală

8. Ultimul alexandrin

9. De partea lucrurilor

10. Momentul "Life Studies"

11. Intre "personismul" lui O'Hara şi "poezia-

12. "Poemul este un cîmp de acţiune"

13. Repede ochire retro/prospectivă

Note

IV. <u>Poezia - un spaţiu cu cinci dimensiuni</u>

1. Lecţia de citire

2. Eul poetic

3. "Mon semblable, mon frère..."

4. Spinoasele probleme ale realităţii

5. Aventura limbajului

6. "Versus", "discursus", "textum"

Note

V. <u>Propuneri pentru o tipologie</u>

1. Poezia lingvistică (ludică)

2. Poezia reflexivă

3. Poezia tranzitivă

Note

VI. <u>Chestiuni de metodică</u>

1. Conceptul de limbaj poetic

Nu există nici astăzi o definiție
conceptului de limbaj poetic. Mai
multe cazuri, în abordări diverse cele
limbajul poetic pare ceva de la sine înțel
aprioric a literaturii ce nu mai are
limba poeziei e confundată cu limb
curent. Întîlnim destule texte critice des
în care termenii limbă și limbaj sînt
o conștiință a diferenței; ca termenii
tă și puncte de vedere aparținînd unor
cetători de orientare structuralistă, adep
etice a limbii așa cum a definit-o Ja
consideră limbajul poetic o formă de
literaturii în întregul ei. Bineînțeles că
ată noțiunea de literatură primește o
reductivă.

Ideea că limbajul poetic se identific
obișnuită de comunicare, opusă prozei
apare, și ea, frecvent. Să dăm doar un
cel mai semnificativ. Într-o carte deja
Structure du langage poétique, Jean Cohe
nea de limbaj poetic pentru a caracteriz
(Corneille, Racine, Molière) cît și romant
Vigny, Hugo) cît și poezia simbolistă a
laire și Mallarmé. Cercetătorul francez
fel de îndoială că limbajul poetic e
baj versificat cu o semantică aparte
se pot manifesta orientări estetice
pitolul introductiv al studiului său Jean Co
venus la grupările de poeți mai sus
a acoperi astfel nu numai școli și
diverse, ci și genuri foarte variate: liric,
etc."(2) Autorul consideră poezia un
concepe poetica (știința poeziei) drept o
admite existența unui limbaj poetic
. constitutive."(3)

(2)

de la Homer la Valéry, prezente într-
diacronic vorbind, transformările sem
de ordin cantitativ. De altfel, Jean Cohe
diul său la ajutorul statisticii, trebu
determina procentual felul în care, de la Corne
limbajul poetic se îndepărtează în tot
de norma exterioară a ~~[illegible]~~ limbii
gradul ei, nu este altceva – așa cum știa
Sain – decît celălalt nume al poeziei.
nu desigur și faptul că într-o stare vizi
listică, e adevărat – între limbajul poeziei
poeziei epice și cel al poeziei lirice dif
nesemnificative. Frapant de-a dreptul e
lirice nu i se acordă acel statut privileg
vendicat de la romanticii încoace, ~~[illegible]~~
ei specific, de factură intuitivă și emoți
cu celelalte genuri de poezie. Pentru Jean
ezii lirice e doar una dintre ipostazele
o formă diferită, însă nu opusă celorlalte
În ce privește poezia posterioară primei ju
tecut, între Rimbaud și Mallarmé și
ta ai și una de grad și nu de structură,
desigur o mulțime de puncte de ved
Hugo Friedrich, Julia Kristeva etc.) c
contrariul. Cîtă dreptate are Jean Cohen?
și aceea că el abordează chestiunea limbaj
perspectivă stilistică, și nu ontologică, stat
rudală.
Credem însă că, în orice punct de obs
date fiind transformările masive și spectac
corpul poeziei în ultimul secol și jumăt
dreptul [imposibil] să punem semnul egalit
poeziei în general. Și noțiunea de limb
torii, vom continua să păstrăm această idee
trei să vorbim despre un limbaj poetic
despre un limbaj poetic modern, cu con
cele două tipuri de limbaje se află într-
tură. În ce mă [privește], pentru mai mult
pentru că în ~~prezentul~~ [nu dispar] mi se pare că stu
să vorbim despre existența unui limbaj

POEZIA LINGUISTICĂ

Hocke
Tesauro – lettrisme avant la lettre" (51)
Tesauro – se consideră un „inventator al poeziei"
– conținutul poeziei e neglijabil
– efectul lingvistic e hotărâtor

G.M. Hopkins – „reprezintă un tipar pentru manieriștii formali" (56)
(școala elizabetană)

J.C. Männling vorbește despre o poezie artificial ornamentală, constând în faptul că se compune aritmetica alfabetului și se calculează polivalența cuvintelor sau o măsură" (57)

– Edoardo Cacciatore . poet italian, cu texte

– Maestru de lettrism Éluard, Artaud – „Pe principiul unor efecte sonore, dar structura logică din interiorul versului se pierde" (61)
Alți manieriști moderni Hans Magnus E.
Jacques Prévert, Apollinaire, Hans Arp, …

Queneau – antologia poeților bizari
– poezia paralogică, antialbetica

Raymond Roussel, Robert Desnos, Marcel …
Alfred Jarry, James Joyce – prefață

TEORIE & CRITICĂ LITERARĂ

Reflexiv și tranzitiv în limbajul poetic, *lucrare pentru gr. did. I, 1986*

Reflexiv și tranzitiv în limbajul poetic, *lucrare pentru gr. did. I, 1987*

TEORIE & CRITICĂ LITERARĂ

Dimensiuni tranzitive în poezia modernă, *manuscrise, ciorne, 199*

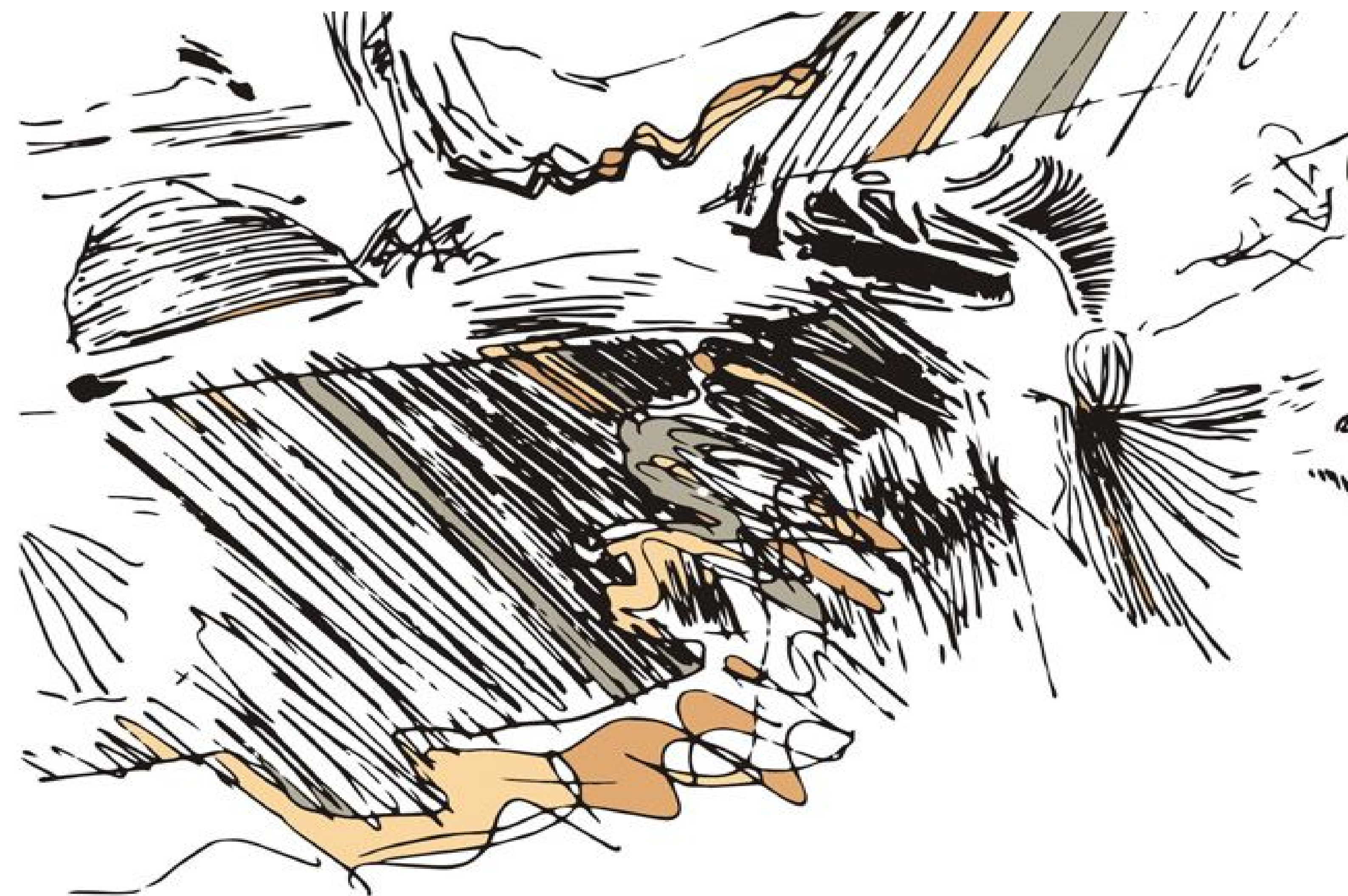
Dimensiuni tranzitive în poezia modernă, *exemplar 1*

TEORIE & CRITICĂ LITERARĂ

Teza de doctorat, *exemplar + referate, rezumate, note, antologie de texte*

~~**Conceptele teoriei literare**, manuscris~~





Gheorghe CRĂCIUN

Aisbergul poeziei moderne

POLIROM

CUPRINS

Notă asupra ediției

Gheorghe Crăciun și evadarea poeziei din „închisoarea de catifea” a limbajului

Tabel biobibliografic

Argument

În loc de prefață

I. Paradoxala esență

1. Poezie şi poeticitate
2. Este poezia un limbaj motivat?
3. Modelul Bousoño şi implicațiile sale
4. Poezie şi istoricitate

II. Delimitări si opoziții

1. Limitele banalității
2. La propriu şi la figurat
3. Poezia şi logica
4. Literar şi literal

III. Dubla intenție

1. Distincțiile lui Tudor Vianu
2. Tranzitiv şi reflexiv. Un nou examen
3. Tranzitiv şi intranzitiv

IV. Scurtă istorie a poeziei tranzitive

1. Prefața programatică a lui Wordsworth
2. Lecția „Firelor de iarbă”
3. Ezra Pound şi imagismul
4. De la mişcarea akmeistă la contradicțiile lui Maiakovski
5. Fernando Pessoa şi gradul zero al poeziei
6. Bacovia, simbolistul eretic
7. Robert Frost şi poezia ca „primă formă a înțelegerii”
8. Kavafis şi poezia viitorului
9. William Carlos Williams şi obiectiviştii
10. Metamorfoza lui Montale

11. Metodele lui Francis Ponge
12. Olson, Lowell şi O'Hara
13. Modernismul românesc şi tranzitivitatea
14. Repede ochire retro/prospectivă
V. Cele cinci dimensiuni
1. Actul de lectură şi premisele lui
2. Eul poetic
3. Cititorul
4. Limbajul
5. Realitatea
6. Versus, Discursus, Textus
VI. O posibilă tipologie
1. Precizări preliminare
2. Poezia lingvistică (ludică şi experimentală)
3. Poezia reflexivă
4. Poezia tranzitivă
5. Punct şi de la capăt
Bibliografie
I. Lucrări, studii şi articole
II. Antologii de texte, dicționare şi gramatici
III. Antologii de poezie
IV. Volume de poezie
Index de autori
Recurs în procesul poeziei moderne
ADDENDA
Dosar critic
Manuscrise dactilografiate şi adnotate (facsimile)

Gheorghe
CRĂCIUN

Aisbergul poeziei moderne

Cu un *Argument* al autorului

Ediție îngrijită de Carmen Mușat și Oana Crăciun

Cuvînt-înainte de Caius Dobrescu

Postfață de Mircea Martin

POLIROM
2017